

085
VASILE DRĂGUȚ

ARTA ROMÂNEASCĂ

PREISTORIE
ANTICHITATE
EV MEDIU
RENAȘTERE
BAROC

Prefață de Cristian Moiescu
Note de Tereza Sinigalia și Cristian Moiescu



EDITURA VREMEA

2000

BUCUREȘTI

Coperta: Silvia Colfescu
Macheta: Cristina Cantacuzino

Notă asupra ediției

Volumul reproduce textul primei ediții a cărții ARTA ROMÂNEASCĂ de Vasile Drăguț, apărută în anul 1982 la editura Meridiane. Măruntelile scăpări și erori de tipar au fost îndreptate tacit. Studiile și cercetările de specialitate, care au adus în ultimele două decenii contribuții esențiale în domeniul artei vechi românești, sunt menționate în notele care însoțesc textul. Autorii acestora, conf. dr. Tereza Sinigalia și dr. arh. Cristian Moisesescu, sunt precizați prin inițialele lor, la sfârșitul fiecărei note.

Ilustrația reproduce în mare imaginile apărute în prima ediție. Fotografiiile provin din arhiva profesorului Vasile Drăguț; desenele au fost realizate de Adriana Mihai.

Editura mulțumește tuturor celor care au făcut posibilă această apariție, celor care i-au acordat sprijinul moral și material, Ministerului Culturii din România, îngrijitorilor ediției și RA Monitorul Oficial care, cu celeritate și profesionalism, a asigurat tipărirea volumului.

Prefață la ediția a II-a

Inițiativa Editurii Vremea de a publica o nouă ediție a lucrării profesorului Vasile Drăguț, *Artă Românească*, vol. I, apărută în 1982¹, se cere salutată ca un veritabil act de cultură menit să reafirme pe planul valorilor spirituale o pagină dintre cele mai strălucite și, totodată, mai puțin cunoscută, aparținând civilizației europene.

Literatura de specialitate acumulată în legătură cu studiile privind cultura și arta românească din preistorie până în zorii epocii moderne este destul de extinsă. Cel care ar dori să aibă o imagine globală asupra cercetărilor dedicate acestui subiect numai în ultimul secol, ar putea facil să constate numărul impresionant de lucrări având un caracter monografic, articole, comunicări, dezbateri pe diverse domenii, o adevărată aglomerare de titluri în cuprinsul cărora operarea unei selecții ar fi deosebit de anevoioasă.

Între autorii studiilor de istoria artei publicate în perioada interbelică, remarcăm nume de rezonanță ale culturii naționale cum ar fi cele ale lui Nicolae Iorga, Gheorghe Balș, N. Ghika-Budești, I. D. Ștefănescu, Virgil Vătășianu și ale altora, pentru care investigarea fenomenului artistic urmărea, cu precădere, cunoașterea arhitecturii², picturii³, artelor somptuare⁴, miniaturii⁵, icoanelor⁶, ceramicii⁷, menite în ansamblu să precizeze operele, monumentele și problemele fundamentale ale complexului univers aparținând civilizației românești⁸. Valoarea europeană a sintezei autohtone în arhitectură, pictură și broderie a fost recunoscută de multă vreme prin cercetarea la fața locului a unor reputați specialiști străini de faimă științifică universală ca Auguste Choisy, Puig i Cadafalch, Josef Strzygowski, Charles Diehl, Henri Focillon, André Grabar, Paul Henri, Victor Lazarev etc.

Cu peste două decenii înainte de apariția lucrării lui V. Drăguț, văzuse lumina tiparului, în anul 1959, opera savantului clujean Virgil Vătășianu intitulată *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, contribuție fundamentală la cunoașterea evoluției artei românești, care a constituit o serioasă incitare pentru istoricii artei și arhitecții în vederea intensificării cercetărilor.

După cum este îndeobște știut, Vasile Drăguț și-a dedicat cea de-a doua jumătate a vieții criticii și studiului istoriei artei. Ca atare, din 1960, el se situează în marea generație a studioșilor grupați în sectorul de artă medievală din cadrul Institutului de istoria artei condus de academician George Oprescu, împreună cu Maria Ana Musicescu, Emil Lăzărescu, Teodora Voinescu, Sorin Ulea, Pavel Chihaia, arh. Constantin Joja, Răzvan Theodorescu și alții, care prin studiile întreprinse au conferit domeniului respectiv un prestigiu fără precedent⁹. Atât în cadrul acestui institut cât și ulterior, din 1968, ca profesor de istoria artei vechi românești și apoi, între 1971 și 1976, ca director al Patrimoniului cultural național și secretar al Comisiei de

¹ *Artă Românească. Preistorie, antichitate, evul mediu, Renaștere, baroc*, I, Editura Meridiane, București, 1982. Un al doilea volum, de sine stătător, cu același titlu (modernă și contemporană) și din același an, cuprinzând perioada 1800 până la anul apariției lucrării, este semnat de Vasile Florea.

² G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București 1925; idem, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1933; idem, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933; N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, I-IV, București, 1927, 1931, 1933, 1937.

³ I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valahia et en Transylvanie depuis les origines jusque XIX siècle*, Paris, 1932.

⁴ Numeroase articole semnate în primul rând de Nicolae Iorga în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*.

⁵ N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I-II, București, 1934-1936.

⁶ Vezi nota 4.

⁷ B. Slătineanu, *Ceramica românească*, București, 1938.

⁸ N. Iorga, G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.

⁹ Articole publicate cu precădere în *Studii și cercetări de istoria artei* (1954), *Revue roumaine d'Histoire de l'art* (1963), *Buletinul monumentelor istorice* (1970), fructificate în sinteza *Istoria artelor plastice în România*, I – II, București, 1968-1970, volume colective apărute sub semnătura celor mai mulți membri ai sectorului menționat.

specialitate – funcții care i-au prilejuit o amplă documentare de teren – a elaborat în pregătirea tratatului de față o suită de studii preliminare, având drept rezultat publicarea unui dicționar de termeni și monumente¹⁰, analiza unui singur stil, goticul¹¹, sau a unor epoci¹², precum și aprofundarea unei perioade istorice circumscrișă unor genuri, epoci artistice și provincii istorice¹³, în care, consecvent, a demonstrat unitatea, continuitatea și originalitatea artei vechi românești.

În elaborarea lucrării, Vasile Drăguț este primul autor ce a renunțat hotărât la clasică abordare a evoluției creativității românești pe capitole consacrate special fiecăreia dintre țările române, tratând toate genurile artistice începând cu ceramica cucuteniană și până în jurul anului 1800 ca pe un fenomen unitar la scara întregului teritoriu, aflat în continuu proces de dezvoltare. Reperele evolutive au fost în schimb ordonate – este adevărat convențional, după cum arată însuși autorul în al său cuvânt înainte – după criterii cronologice, pe secole și, apoi, stilistice.

Procedând în acest mod cu totul nou, prin metoda comparatistă adoptată, studiul dobândește noi valențe, fără a pierde nimic din toată importanța și complexitatea sa. Ideea de unitate în diversitate este amplu demonstrată prin introducerea în circuitul științific a unui material informativ vast, însoțit de interpretări riguroase la nivelul tuturor domeniilor creației, de la primele manifestări paleolitice reprezentate de picturile rupestre de la Cuciulat (jud. Sălaj), continuând cu antichitatea greco-romană și, mai ales, cu arta meșterilor constructori, zugravi, sculptori, cizelatori, țesători, ceramiști și miniaturisti care au activat pe pământ românesc până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când se constată stingerea modalităților de expresie medievală.

Prelungind în timp gândirea lui Nicolae Iorga, pentru Vasile Drăguț monumentele nu reprezentau construcții lipsite de semnificații istorice, ci documente vii, apte să reconstituie specificul și profilul unei epoci, văzând permanent în umbra zidurilor urma omului dispărut, cel care a creat toate aceste magistrale opere de arhitectură, pictură și artă decorativă.

Lucrarea profesorului Drăguț – după cum îmi mărturisea imediat după apariție – se dorea a fi doar preambulul unui amplu tratat, recunoscând acestei încercări de sinteză doar o valoare temporală. Aștepta în acest scop apariția unor instrumente de lucru fundamentale ca: inventare și repertorii specializate pe domenii și epoci¹⁴, publicarea unor importante cercetări arheologice, atunci inedite¹⁵, sau extinderea investigațiilor asupra unor zone și perioade istorice considerate lacunare – cum ar fi, predilect, arhitectura preștefanină moldovenească și secolul al XV-lea muntenesc – dar de care era convins că ascund creații majore încă necunoscute sau insuficient cercetate. Acreditat printr-o lungă activitate de cercetător al artei vechi românești, Vasile Drăguț pare a fi fost preocupat în elaborarea acestui volum și de realizarea unui instrument didactic, unde accentuarea literaturii documentare și a referințelor fundamentale sunt evidente, folosind în acest scop lunga experiență acumulată la catedră.

În cele două decenii care s-au scurs de la redactarea lucrării până în prezent au văzut lumina tiparului numeroase alte studii și cercetări de specialitate, care au adus contribuții esențiale și informații suplimentare în diferite domenii conexe artei vechi românești. Chiar autorul acestui volum, în două studii ample introductive¹⁶, a reluat prezentarea artei vechi din țara noastră cu o documentare vizibil îmbogățită, ilustrată cu noi exemple, la curent cu ultimele cercetări. Între lucrările și sintezele monografice care au apărut din

1982 până acum, se remarcă cele semnate de Virgil Vătășianu¹⁷, Radu Popa¹⁸, Gh. Curinschi¹⁹, R. Theodorescu²⁰, Marius Porumb²¹, Gh. Sebestyen²², Ioana Cristache-Panait²³, Cristian Moisesescu²⁴, A.A. Rusu²⁵ și ale altora. Din anul 1990 a apărut anuarul *Ars Transilvaniae* care, alături de revista monumentelor istorice (denumirea schimbată a *Buletinului Monumentelor Istorice* și apoi *Monumente Istorice și de Artă*, revistă înființată în anul 1970 prin eforturile lui V. Drăguț), cu apariție semestrială, au adăpostit în paginile lor valoroase studii și articole de specialitate aparținând unor prestigioși autori consacrați precum și câtorva eminenți cercetători ai tinerei generații.

Gândindu-mă la Vasile Drăguț, mă uimește și astăzi faptul că acest om de o luciditate profundă, de care am fost alături timp de peste un sfert de veac, s-a aflat într-o stare de intensă ardere lăuntrică, răscolită de nemulțumiri și de revolte nemărturisite, ce s-a consumat fără nici o cruțare față de el însuși. Toate aceste frământări interioare l-au doborât nu cu mult înainte de a împlini vârsta de 60 de ani. Câți mai știu azi că el fost cel care a inițiat și conceput cele câteva memorii de protest adresate cercurilor conducătoare din țară și forurilor internaționale de resort, transmise prin intermediul posturilor străine de radio, prin care încerca să stăvilească politica devastatoare a regimului totalitar, de demolare a unor monumente bucureștene sau a satelor românești? În prezent, tot mai mulți își fac merite false din aceste acțiuni curajoase, nemaiamintându-i nici măcar numele.

Ca profesor, Vasile Drăguț elabora spontan în fața auditoriului construcții mentale ferme, logice, străbătute de un profund patriotism, care nu constituiau o exaltare șovină a ființei naționale, ci o cumpănă dreaptă a îmbinării naționalului cu universalul, dominate permanent de analiză, rigoare științifică, dar și de evocare caldă, căutare pasionată pentru sublinierea tuturor valorilor artistice românești. Discreția sublimă a unei vieți închinată frumosului și a unei cariere științifice remarcabile, nu mereu răsplătite după meritele lor, au făcut ca în posteritate numele lui să treacă din ce în ce mai rar dincolo de limitele cercului restrâns al specialiștilor. Împrejurarea a fost sporită și de evenimentele care au caracterizat ultimul deceniu, determinând radicale răsturnări de valori, prin contestarea unor personalități culturale marcante.

Cu toate acestea, îi păstrăm încă o vie amintire. Chiar reeditarea operei sale reprezintă un omagiu postum, cu regretul că l-am pierdut atât de timpuriu, tocmai în momentul când se simțea și se mai simte, mai mult ca oricând, nevoie de prezența lui. Dar dincolo de aceste constatări, contribuția profesorului Vasile Drăguț la cunoașterea artei vechi românești în ansamblul său este deosebit de prețioasă, încât publicarea celei de-a doua ediții a lucrării sale fundamentale merită să fie apreciată ca atare.²⁶

Cristian Moisesescu

¹⁰ V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, reeditat de editura Vremea în anul 2000.

¹¹ V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979.

¹² V. Drăguț, *Arta brâncovenească*, București, 1970, album cu ilustrații de N. Săndulescu; idem, *O epocă artistică uitată: epoca lui Miron Barnovschi*, BML, 1, 1973.

¹³ V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV–XV)*, București, 1970.

¹⁴ Tot Vasile Drăguț este coordonatorul primului volum, până acum singurul, din *Repertoriul picturilor murale din România. Sec. XIV – 1450*, București, 1985, elaborat de un colectiv de autori.

¹⁵ Cercetări efectuate între anii 1967–1973 în vechile capitale și reședințe domnești de la Argeș (N. Constantinescu, *Curtea de Argeș (1200–1400). Asupra începuturilor Țării Românești*, București, 1984), de la Suceava (M. D. Matei, *Civilizația urbană medievală românească. Contribuții [Suceava până la mijlocul secolului al XVI-lea]*, București, 1989), de la Târgoviște în anul 1986 (N. Constantinescu, *Cercetările arheologice de la Curtea domnească din Târgoviște*, în *Documente recent descoperite și informații arheologice*, București, 1987, p. 69 passim) și, în sfârșit, de la Câmpulung-Muscel (Gh. I. Cantacuzino, *Probleme ale secolelor XIII și XIV la Câmpulung și cercetările arheologice de la vechea curte domnească*, în „SCIVA”, t. 32, 1, București, 1981, p. 134 passim).

¹⁶ V. Drăguț, *Arta creștină în România*, 4, București, 1985; ibidem, 5, București, 1989.

¹⁷ Virgil Vătășianu, *Studii de artă veche românească și universală*, București, 1987.

¹⁸ Radu Popa, *La începuturile evului mediu românesc. Țara Hațegului*, București, 1988.

¹⁹ Gh. Curinschi, *Introducere în arhitectura comparată*, București, 1991.

²⁰ R. Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550 – 1800)*, București, 1987.

²¹ Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII–XVIII*, București, 1998.

²² Gh. Sebestyen, *O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea*, București, 1987.

²³ Ioana Cristache-Panait, *Arhitectura din lemn din Transilvania*, București, 1993.

²⁴ Cristian Moisesescu, *Arhitectura românească veche. O istorie a formelor*, București, 2000.

²⁵ A. A. Rusu, *Ctitori și biserici din Țara Hațegului până la 1700*, Satu Mare, 1997.

²⁶ Studiile și articolele care completează cu noi cercetări stadiul documentării autorului la data publicării volumului de față au fost indicate în note marcate cu asterisc aflate la subsolul paginii.

CUVÂNT ÎNAINTE^{*)}

Lucrarea *Arta românească* este alcătuită din două volume distincte: primul, cel de față, se ocupă de evoluția creației artistice din țara noastră de la primele sale manifestări până în preajma anului 1800, cel de al doilea volum, al cărui autor este criticul de artă Vasile Florea, are ca obiect viața artistică autohtonă și principalii săi reprezentanți din secolele XIX și XX.

Referitor la istoriografia artelor din țara noastră, trebuie observat că, în pofida unei bibliografii aparent bogate, încercările de sinteză generală sunt puține și niciodată cuprinzătoare ale întregului spațiu cronologic, iar uneori nici măcar ale spațiului geografic național. Într-adevăr, în prima lucrare de sinteză, *L'art roumain ancien* (Paris 1922), Nicolae Iorga și Gh. Balș s-au ocupat numai de arta română veche, atenția lor fiind atrasă aproape în exclusivitate de monumentele și operele din Țara Românească și din Moldova, locul rezervat faptelor de artă din România intracarpatică fiind foarte modest. În anul 1957 – 1958, cele două volume intitulate *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* se opreau asupra secolelor XIV – XVIII și, respectiv, asupra secolului XIX, dar și în acest caz, locul rezervat realizărilor de artă de la nordul Carpaților era surprinzător de sărac. Cu lucrarea intitulată *Istoria artei feudale din țările române*, publicată în 1959, Virgil Vătășianu propunea un nou model de sinteză caracterizată, în primul rând, de imensa cantitate de informații și totodată prin cuprinderea întregului fond de artă de pe teritoriul locuit de poporul nostru. Deși nu se ocupă decât de secolele XI – XVI (până la 1526), lucrarea aceasta a deschis calea către elaborarea unor ample prezentări de tip tratat. În anii 1968–1970, colectivul de cercetători din Institutul de istorie a artei a publicat primele două volume din *Istoria artelor plastice din România*, ajungând până la începutul secolului al XIX-lea, dar următoarele trei volume prevăzute pentru epoca modernă și contemporană întârzie să fie finalizate. De asemenea, în ultimii ani au fost realizate unele sinteze pentru anumite arte (*Pictura românească*), pe stiluri (*Arta gotică în România*) sau pe mari epoci (*Arta preistorică*, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*) etc... fără însă ca acestea să întrunească toate caracteristicile unor istorii generale ale artelor. În perspectiva celor arătate, lucrarea de față își asumă toate riscurile unui debut, fiind prima încercare de prezentare generală a evoluției artelor pe teritoriul patriei noastre de la origini și până în prezent. Asumându-și acest risc, cei doi autori au convenit asupra unui plan general de redactare, dar fiecare a lucrat separat, valorificând la modul personal experiența proprie de cercetător al domeniului. Cu alte cuvinte, deși asociate ca părți ale aceleiași lucrări, cele două volume beneficiază de un statut de independență, datorită în primul rând materialului de studiu tratat, dar și datorită metodei specifice de redactare și de interpretare.

Cu privire la primul volum, autorul socotește că este necesar să-l avertizeze pe cititor în legătură cu unele aspecte speciale referitoare la conținut și la modul de abordare. O primă precizare are ca temei capacitatea fiecărei opere de artă de a transmite un mesaj propriu de frumusețe, prin intermediul formelor plăsmuite de autorul său și, totodată, de a evoca în mod nuanțat mediul în mijlocul căruia a fost făurită. Se știe însă că o operă de arhitectură sau de artă plastică presupune nu numai manifestarea unei gândiri și a unei sensibilități creatoare, ci și a unor meșteșuguri, a unor tehnici specifice de execuție, cu utilizarea unor materiale adecvate. Este de la sine înțeles că un edificiu arhitectonic, o sculptură, o pictură murală sau oricare altă operă de artă poate transmite o importantă sumă de informații privind resursele economice, relațiile sociale, exigențele ambianței culturale, prin aceasta aruncând prețioase lumini asupra unor epoci îndepărtate sau prea puțin cunoscute prin intermediul izvoarelor scrise. Prețuind în mod deosebit capacitatea mărturiilor materiale ale istoriei, Nicolae Iorga spunea, încă în 1904, că monumentul istoric este acel ceva ce „cuprinde în sine mai multe lucruri: un meșteșug de a clădi care nu se mai obișnuiește, o frumuseță care nu se mai poate îndeplini și, pe lângă acestea, o sumă mai mare sau mai mică de amintiri, ceva din viața oamenilor care s-au strecurat rugându-se, luptând, trăind între acele ziduri sau între pereții aceia”⁽¹⁾. Ținând

^{*)} Fragment din *Cuvânt înainte* al autorului la prima ediție a volumului.

seama de acest adevăr, nu ne-am mărginit la prezentarea evenimentelor artistice, la comentarea strictă a succesiunii de forme și stiluri, ci am încercat să stabilim un raport cât mai strâns între existența istorică a poporului nostru și activitatea sa cultural-artistică, ca expresie a condițiilor de viață și a aspirațiilor sale. Nu au fost neglijate, ori de câte ori s-a considerat necesar, informațiile din domeniul etnografiei sau din domeniul literaturii și muzicii, cu intenția de a oferi elemente compensatorii pentru eventuala absență a unor opere de referință din domeniul artelor plastice. Cu ajutorul materialelor arheologice furnizate de cercetările ultimilor ani, s-a încercat reconstituirea evoluției fenomenului artistic din perioade până mai ieri obscure. Astfel, perioada invaziilor barbare a fost considerată în primul rând prin continuitatea formelor de viață autohtonă, cu îndeletnicirile artistice specifice legate de arhitectură, de producția obiectelor ceramice sau de podoabe, de asemenea, o particulară atenție a fost acordată, pentru acest răstimp, relațiilor artistice cu imperiul bizantin, relații care au asigurat un proces de neîntreruptă continuitate, pe suportul ireversibilului proces de romanizare, contribuind la integrarea firească a unor elemente de artă aulică. Spre deosebire de lucrările mai vechi care tratează materialul de studiu separat pe cele trei mari provincii – Muntenia, Moldova, Transilvania –, în cuprinsul acestui volum, fenomenele artistice sunt urmărite pe întregul teritoriu carpato-danubiano-pontic, criteriile de grupare a materialului fiind pe de o parte cele de ordin tipologic pe de altă parte cele de ordin cronologic. Cu alte cuvinte, ceea ce a stat în atenția autorului a fost punerea în evidență a elementelor de consonanță, respectiv a fondului de unitate a culturii și artei noastre vechi, pe suportul acestei unități fiind operate distincțiile de expresie locală sau au fost comentate acele momente de înflorire care au permis maturizarea unor școli regionale. Din acest punct de vedere, autorul nu a făcut decât să valorifice o mai veche idee a lui Nicolae Iorga care spunea: „Noi am făcut unirea la 1859, dar unirea artistică și literară o făcusem încă din secolul al XVI-lea și de aceea, unirea de mai târziu a fost așa de solidă după cum unirea cu Ardealul sub forma culturală și artistică era făcută de pe vremea lui Brâncoveanu și, de aceea, unirea definitivă este așezată pe baze atât de solide”⁽²⁾. Nu excludem posibilitatea ca cineva să obiecteze împotriva unui asemenea mod de tratare sub argumentul formal că nu se ține seama de dispărutele realități politice, de fruntariile care odinioară separau cele trei țări românești. Unei asemenea observații i se poate lesne răspunde dându-se mai multe exemple din istoriografia de artă europeană. Se știe că până în secolul trecut, teritoriul Italiei a fost compartimentat în numeroase formații statale de sine stătătoare, că vreme îndelungată părți întinse din peninsula italică s-au aflat sub stăpânire spaniolă, franceză sau austriacă. În pofida acestei mozaicări politice, cei ce s-au ocupat de istoria artei de la sudul Alpilor au relevat înainte de toate fondul unitar și de abia după aceea aspectele de școală, momentele de înflorire dintr-o regiune sau alta. Similar se pune problema pentru Germania sau pentru alte țări ale continentului nostru, lungă vreme afectate de avatarurile politice. Ținând seama de toate aceste experiențe, dar mai ales de faptul că în toate perioadele istorice confluentele spirituale dintre cele trei țări românești au constituit factori de permanentă emulație, dar și de unitate, textul de față propune o metodă de prezentare, pe care o considerăm adecvată, fiind subliniate tocmai acele realizări care au contribuit în ordine succesivă la statornicirea unui climat de conștiință națională, de înțelegere a valorilor spirituale comune tuturor românilor. Aceasta nu înseamnă că pe parcursul expunerii au fost neglijate realizările de artă datorate minorităților naționale: maghiarilor, sașilor sau secuilor. Dimpotrivă, considerând cu necesară prețuire operele de artă ale conaționalilor, autorul a încercat să scoată în evidență neîncetatele schimburi artistice interne, schimburi în contextul cărora a fost favorizat și procesul de acclimatizare a curentelor stilistice străine, curente care în spațiul autohton au dobândit o inconfundabilă marcă de originalitate.

Vorbind despre aportul artistic extern, este timpul să remarcăm faptul că, de-a lungul zbuciumatei sale istorii, poporul nostru nu a fost niciodată refractar înnoirilor, că, dimpotrivă, a manifestat o remarcabilă capacitate de absorbție culturală și artistică, la aceasta contribuind, în bună măsură, situarea sa geografică în zona de întâlnire dintre marile sfere de cultură ale Europei. Numeroasele și statornicele sale contacte cu principalele centre de cultură din Europa de răsărit și de apus au înlesnit nu numai amintita absorbție de inovații artistice dar și spiritul de sinteză, în ultimă instanță fiind hotărâtoare contribuția meșterilor autohtoni, beneficiari ai unor trainice tradiții ale căror rădăcini coboară în vremuri imemorabile. Căci, să nu uităm, în tot ce s-a înfăptuit pe pământul țării noastre se simte o continuitate a modului de a concepe raportul dintre formă și mediu, o neîncetată opțiune pentru interpretări geometrizzante, pentru încărcătura simbolică a reprezentării. Tocmai aceste constante permit să luăm în considerare rolul determinant al tradiției, în dorința de a pune în lumină vitalitatea și permanența tradiției.

Lucrarea de față a încercat să prezinte un număr mare de monumente și opere de pe întregul cuprins al

țării, și fără să neglijeze nici o perioadă istorică. Ne-am propus, cu alte cuvinte, să demonstrăm că pe harta țării nu există pete albe pentru creația artistică, după cum nu a existat nici o epocă istorică lipsită de nobilul însemn al operelor de artă. Recunoaștem în efortul, nu o dată împovărat de sacrificii, pentru înălțarea vechilor ctitorii, o indelebilă legătură cu pământul patriei, un sentiment al duratei care nu putea să aparțină decât unor oameni pentru care patria constituia un fapt necesar și obligatoriu de existență.

Împărțirea cronologică pe secole poate, desigur, părea artificială și vom recunoaște că, în unele cazuri, această împărțire, desigur convențională, a ridicat în fața autorului reale dificultăți. Totuși, pornind de la premisa că gruparea materialului în capitole este o convenție menită să pună în evidență fenomenele și faptele de artă studiate, împărțirea pe secole a fost păstrată ca avantajoasă cu atât mai mult cu cât se poate recunoaște în fiecare secol o anume tendință caracteristică, un anume conținut spiritual definitoriu. Tocmai în vederea evidențierii acestui conținut, titlurile interioare sunt însoțite de unele mottouri în care am încercat să surprindem, la modul condensat, ideile fundamentale care ne-au călăuzit în redactare.

[...]

Nu vom încheia aceste câteva rânduri introductive fără a observa că o lucrare de asemenea proporții și mai ales cu asemenea încărcătură de evenimente și fapte de studiat nu poate fi scutită de imperfecțiuni. Considerăm că este de preferat o lucrare imperfectă decât absența oricărei lucrări și nădăjduim că încercarea de față se va constitui într-o stimulatorie provocare pentru realizarea unor lucrări mai bune. Poate părea paradoxal dar, alături de bucuria cuceritorilor de piscuri, poate dura și satisfacția celui care știe că prin strădania sa a așezat o primă treaptă pentru scara de valori a timpului.

VASILE DRĂGUT

ARTA PREISTORICĂ
PE TERITORIUL ROMÂNIEI

Biblioteca "Dumitru Staniloae"

PALEOLITICUL

Rădăcinile îndepărtate ale creației artistice pe teritoriul țării noastre coboară până în primele epoci de manifestare ale omului, ca ființă gânditoare, pe continentul european. Îndelungă și întunecată, epoca *proto-paleoliticului* (cca 600.000 – 480.000 î.e.n.) este reprezentată de așa zisa *cultură de prund*, care pe valea Dârjovului (jud. Olt) a fost identificată prin prezența uneltelor specifice: mici bolovani de râu prelucrați parțial pentru lovire și tăiere. Privind aceste modeste unelte cu greu am putea invoca o cât de palidă preocupare pentru frumos. Și totuși, situate la un stadiu precar al posibilităților tehnice, sub semnul unei inteligențe puțin dezvoltate, aceste toporașe de mână pot fi considerate prima demonstrație a relației necesare dintre destinația utilitară și armonizarea, de tip ergonomic, cu ființa umană. Decurge de aici o particulară expresivitate, care poate fi considerată drept un posibil punct de plecare pentru ceea ce va fi mai târziu calitatea estetică a produsului uman.

Neîncetata luptă pentru existență l-a obligat pe omul *paleoliticului inferior* să perfecționeze neîncetat, deși în foarte lungi perioade de timp, uneltele de silex și de cuarțit. De-a lungul epocilor convențional denumite *Abbevillian* (cca 480.000 – 430.000), *Acheulean* (cca 430.000 – 180.000), *Clactonian* (cca 540.000 – 120.000), *Levalloisian* (cca 360.000 – 120.000), omul paleolitic a lăsat numeroase urme atât la Dârjov cât și la Căpușul Mic (jud. Cluj), la Mitoc și Ripiceni (jud. Botoșani), la Valea Lupului (jud. Iași), la București și la Giurgiu. În mod special se cere considerată tehnica ciopririi bifaciale a toporașelor din epoca *Abbevilliană*, tehnică ce asigură nu numai o reală eficiență a acestor unelte primitive, dar și o expresivitate pe care astăzi o putem considera chiar și în perspectiva valorilor artistice.

Paleoliticul mijlociu (120.000–100.000 î.e.n.), reprezentat în principal de cultura *Musteriană*, este caracterizat, pe planul creațiilor, de unelte din categoria așa numitului vârf de mână și de răzuitoare. La Baia de Fier și Borosteni (jud. Gorj), la Ohaba Ponor și Nandru (jud. Hunedoara), la Boinești (jud. Satu Mare), la Cheia (jud. Constanța), la Ripiceni-Izvor (jud. Botoșani) și în alte stațiuni arheologice a fost dat la iveală un bogat inventar care atestă nu numai o intensă activitate vânătorească, dar și o neîncetată perfecționare a uneltelor adaptate cu sporită abilitate destinației lor, nu puține fiind răzuitoarele care beneficiază de o reală frumusețe plastică a formei.

Paleoliticul superior (100.000 – 10.000 î.e.n.) este reprezentat în țara noastră aproape în exclusivitate de cultura de tip *Aurignacian*. Deosebit de importantă pe planul perfecționării uneltelor tradiționale, cultura *Aurignaciană* este atestată în numeroase situri paleolitice din țară, un loc de excepție revenind, prin bogăția și varietatea materialelor, stațiunilor de la Iosășel (jud. Arad), Ceahlău (jud. Neamț) și Mitoc (jud. Botoșani). Ca rezultat al perfecționării tehnicii de vânatoare în strânsă legătură cu perfecționarea ciopririi silexului, uneltele capătă o înfățișare mai elegantă iar dimensiunile se reduc progresiv în beneficiul unei tratări mai fine și mai îngrijite a formelor. Ca urmare a progresului societății vânătorești,



Calul de la Cuciulat, pictură paleolitică aparținând culturii gravettian.

din epoca *Aurignacianului* superior (câte anii 20.000 î.e.n.) pot fi înregistrate câteva fapte ce vor avea importante consecințe pe planul creației artistice. În legătură cu anumite ritualuri magice menite să asigure succesul la vânătoare, atât bărbații cât și femeile au început să se gătească, împodobirea trupului – fie directă prin tatuare, fie pe cale vestimentară – fiind, în fapt, prima manifestare tipică pentru ceea ce numim creație artistică. Înainte de a făuri opere de artă autonome, omul s-a împodobit pe sine, procesul autodescoveririi sale fiind hotărâtor pentru trecerea la creația artistică propriu-zisă. De la împodobirea trupului propriu până la făurirea unui obiect care să poarte semnele podoabei mai era un singur pas, pe care oamenii paleoliticului superior l-au făcut fără întârziere. În peșterile de la Ohaba-Ponor (jud. Hunedoara) și Râșnov (jud. Brașov) au fost descoperite podoabe făcute din dinți de animale și din scoici marine, ceea ce presupune în acest ultim caz un transport la sute de kilometri. Vânătorii se tatuau cu luturi colorate cu roșu, cu brun, cu alb, cu ocră deschis. La Lapoș (jud. Buzău), a fost descoperită o figurină primitivă cioplită în piatră, probabil un idol făurit în legătură cu magia vânătoarească.

Dar cea mai importantă manifestare de artă a paleoliticului din țara noastră a fost de curând descoperită în peștera Cuciulat aflată pe valea Someșului (jud. Sălaj)⁽¹⁾. Într-o sală de mici dimensiuni (3,70 x 2,50) se păstrează mai multe desene gravate și două imagini pictate cu lut roșu: un cal și o felină. Înfățișat într-o compoziție ciudată, cu picioarele din față imobile, iar cele din spate în mișcare, calul este desenat cu multă siguranță, contururile sunt simple și expresive, iar proporțiile sunt respectate cu înțelegerea vânătorului obișnuit să observe îndelung animalele. Coloritul este plat, fără încercări de modelaj, cum de altfel se întâmplă mai întotdeauna cu picturile rupestre de epocă paleolitică. Aflată într-un stadiu de conservare mai precar, imaginea felinei impresionează prin eleganța mișcării, animalul fiind surprins în momentul unui salt arcut. Datele către anii 10.000 î.e.n., picturile rupestre de la Cuciulat se situează în marea familie a picturilor paleolitice europene, fiind principal înrudite cu cele ce se află în peșterile spaniole (Altamira, Teruel) sau în peșterile din sudul Franței (Lascaux, Font de Gaume, Niaux, etc.). Chiar dacă din punctul de vedere al culturilor specifice, picturile occidentale aparțin *Magdalenianului* în timp ce picturile de la Cuciulat se leagă de cultura *Gravettianului*, fondul problematic al creației artistice este comun. Ne aflăm cu certitudine în fața unor manifestări de magie vânătoarească, cu alte cuvinte, picturile de la Cuciulat pot fi considerate ca fiind realizate pe baza unui program implicând o intenționalitate de folos social, pentru că de succesul vânătorului depindea existența întregii comunități.

Către sfârșitul paleoliticului, în perioada numită și *epipaleolitică*, preocuparea pentru frumos, cu sau fără funcțiune magică, se autonomizează și se extinde, ajungând să se impună în mod evident asupra uneltelor obișnuite. În mai multe așezări situate în clisura Dunării, la Cuina Turcului, Icoana, Schela, Ostrovul Banului, au fost descoperite vârfuri de săgeată, spatule, săpăligi și pumnale care au ca element comun un decor de linii incizate, dispuse în grupuri întâmplătoare, dar care în unele cazuri vădesc un sens compozițional, formula cea mai complicată apropiindu-se de un traseu meandric. Autonomizarea preocupării pentru frumos se demonstrează în mod convingător prin ceea ce am putea numi monumentul sculptural al epocii paleolitice, așa zisul idol de la Cuina

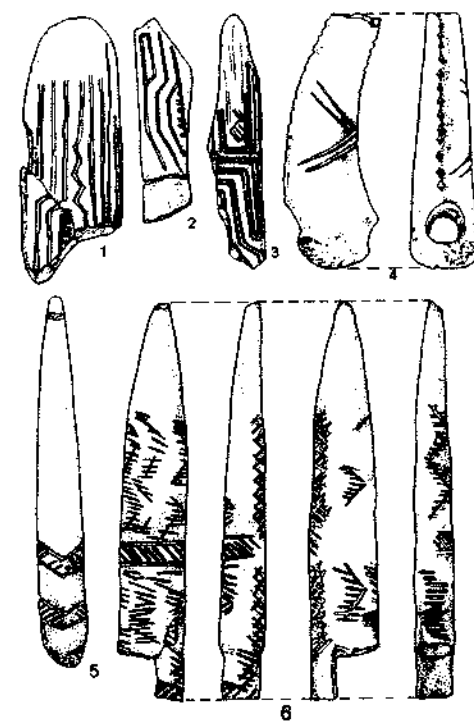
Turcului; în fapt este vorba despre o falangă de cal decorată prin șlefuire și prin incizare, compoziția ornamentală având aspectul a două romburi suprapuse în câmpul cărora intervin linii puternic gravate. Chiar dacă acest obiect decorat nu poate fi deocamdată pe deplin identificat ca semnificație (idol feminin?) este neîndoielnic că ne aflăm în fața unei opere gândită unitar și cu atât mai prețioasă cu cât este vorba despre o piesă unicat la scara întregului paleolitic european.

NEOLITICUL

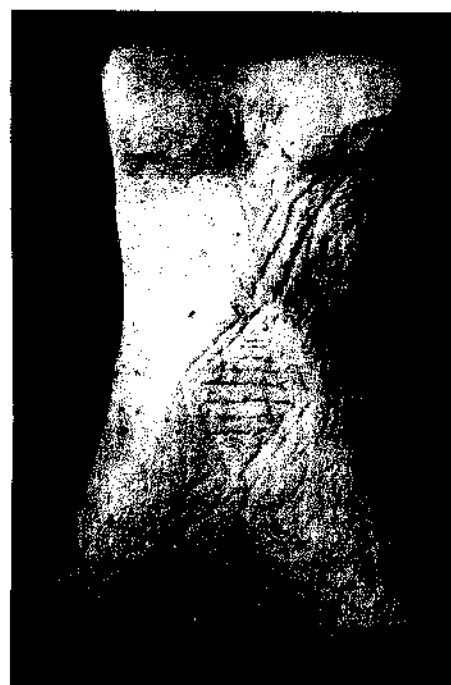
Comparată cu lungile, monotonele și întunecatele zeci de mii de ani ale paleoliticului, epoca următoare, zisă a pietrei șlefuite sau *neolitic*, ne apare ca deosebit de dinamică, de bogată și variată în realizări. Ca urmare a modificării progresive a climatului continental odată cu încălzirea generală și retragerea către nord a ghețarilor, teritoriul țării noastre s-a acoperit cu pășuni bogate și păduri dese, iar râurile, șiroind pretutindeni, erau încărcate de pește, o hrană la îndemâna oamenilor de atunci.

Perfecționarea prelucrării pietrei prin șlefuire a făcut posibilă confecționarea unor unelte de mai bună calitate – topoare, răzuitoare, etc. – cu ajutorul cărora a fost înlesnită prelucrarea lemnului și osului, sporindu-se astfel capacitatea omului de a interveni tot mai incisiv asupra naturii. Descoperirea agriculturii, chiar și în forme foarte primitive, ca și domesticirea animalelor au schimbat în mod substanțial modul de viață al colectivităților umane, favorizând constituirea unor structuri organizate, unite nu numai prin înrudirea de sânge, dar și prin interese comune, prin deprinderi și moduri de a gândi apropiate.

Părăsind peșterile și coborând tot mai mult în zona de câmpie, oamenii au început să-și confecționeze adăposturi sub formă de bordeie, pentru ca apoi să își ridice deasupra solului colibe din nuiele împletite. Dacă, la începutul neoliticului, așezările sunt situate de regulă pe vale, în apropierea râurilor, și nu au nici un fel de ordine, spre sfârșitul neoliticului, dimpotrivă, apar ansambluri de locuire pe care le putem numi de tip sătesc, situate pe boturi de deal sau pe movile. Odată cu perfecționarea agriculturii și acumularea de bunuri rezultate din dezvoltarea meșteșugurilor, oamenii au părăsit vechea frățietate primitivă, simțind nevoia să se așeze în locuri apărate și chiar să își organizeze sisteme defensive. La Hăbășești și Trușești (jud. Iași), la Vidra și Teiu (jud. Ilfov) așezările erau înconjurare cu șanțuri și valuri de apărare cu palisade. În paralel și în strânsă relație cu modificarea sistemului de locuire au evoluat tehnica și aspectul caselor de locuit; de la coliba cu pereți de nuiele lutuite s-a ajuns la casa de proporții relativ mari, construită din pari înfipti în pământ în jurul unei platforme de lemn care constituia un element izolator față de umezeala și răceala pământului. Destul de multe dintre casele neoliticului târziu erau prevăzute cu prispe, element arhitectonic ce va intra adânc în tradiția arhitecturii autohtone. Învelitorile erau desigur din paie, având probabil aspectul unor căpițe care erau așezate pe un fel de capre ușoare ce țineau loc de șarpantă. Este neîndoielnic că ridicarea unei case constituia pentru omul neolitic un eveniment deosebit de important și nu ne va surprinde dacă, de cele mai multe ori, trănicia construcției era pregătită de un ritual magic prin îngroparea, sub platforma de lemn, a unui vas cu ofrande. Încă din faza



Obiecte epipaleolitice de os și de corn:
1-3, 4 de la Cuina Turcului (nivel I, cultura romanello-aziliană),
5-6 de la Icoana (nivel II, cultura Schela Cladovei).



Falangă de cal decorată (idol feminin?)
de la Cuina Turcului (nivel II, cultura romanello-aziliană).



Cap de statueta de la Turdaș.

timpurie a neoliticului (cultura *Tisa*) pe fațadele caselor au fost executate decorații în relief, prin imprimarea în lutul moale a unor trasee meandrice sau spiralice, uneori aceste motive ornamentale fiind evidențiate prin colorare cu luturi roșii și brune. Edificatoare mărturie în acest sens sunt date de numeroasele căsuțe din lut ars care au fost descoperite de cercetările arheologice, de asemenea, de fragmentele de tencuială astfel decorate găsite La Ariușd (jud. Covasna).

În condițiile create de importante transformări ale modului de viață, preocuparea pentru frumos găsește un câmp mereu mai larg de manifestare. S-a amintit mai sus de perfecționarea uneltelor. Trecerea de la tehnica cioplirii la șlefuire, inventarea toporului calapod și a toporului trapezoidal, iar mai târziu a toporului cu gaură pentru înmănușarea cozii de lemn au reprezentat nu numai câștiguri pentru progresul tehnic ci și revelarea treptată a unor forme mai frumoase. Frumosul tehnic asociat cu plăcerea finisajului explică apariția a numeroase unelte a căror înfățișare depășește exigențele utilului imediat. Din silex și din alte pietre dure au fost confecționate topoare, răzuitoare și vârfuri de săgeată, din os și din corn au fost confecționate împungătoare, săpăligi, nu puține fiind cazurile când atât forma cât și elementele decorative de tip liniar fac evidentă plăcerea ornamentalului. Faptul nu trebuie să surprindă deoarece, din diverse alte domenii ale activității umane de atunci, ne parvin mărturii despre interesul pentru podoabă, pentru frumos și, în cele din urmă, pentru ceea ce avem dreptul să numim obiectul de artă.

Ca și în paleoliticul târziu, gustul pentru împodobirea trupului se descifrează în brățările și colierele de scoici, în micile podoabe de cupru și mai târziu de aur. În mod deosebit se cere considerată pentru această epocă dezvoltarea artei țesutului pe care o deslușim atât în numărul mare de greutatea pentru războaiele de țesut, cât și în aspectul textil pe care îl dobândesc ornamentele multor vase din această vreme. Mai trebuie

menționate așa numitele *pintadere*, niște ștampile de lut ars folosite pentru tatuarea trupului și la imprimarea țesăturilor. Dar dispariția țesăturilor ca și a obiectelor de lemn pe care le bănuim, de asemenea, destul de bogat împodobite, ne obligă să evaluăm arta epocii neolitice aproape în exclusivitate prin intermediul lucrărilor realizate în lut ars. Dacă, din punctul de vedere al principalelor unelte, neoliticul este o epocă a pietrei șlefuite, pe planul creației artistice el este fără îndoială o epocă a ceramicii.

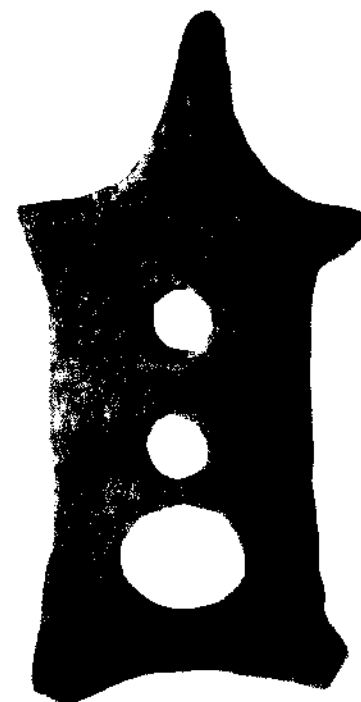
Urmărind dezvoltarea artei neolitice pe teritoriul țării noastre, vom păstra, prin forța lucrurilor, reperele cronologice și tipologice oferite de cercetările de arheologie. Este astăzi unanim admis că la baza neoliticului vechi de pe teritoriul țării noastre stă tipul cultural care poartă denumirea de *Criș*⁽²⁾. De origine sudică, poate din Anatolia, purtătorii culturii *Criș* s-au răspândit pe întregul teritoriu al patriei noastre, aducând cu ei o ceramică destul de fină ca prelucrare a pastei de lut, precum și un repertoriu de forme și de decorații foarte variat. Având, de regulă, aspect de butoiuș sau de pară, vasele de tip *Criș* sunt decorate cu incizii liniare simple, dispuse uneori în triunghiuri sau în zigzaguri, dar nu ajung niciodată să constituie un sistem decorativ coerent. Plastica mică este reprezentată de figurine feminine legate de cultul fecundității și de figurine zoomorfe. Tratarea este sumară și foarte stângace, piesele respective rămânând la limita unor simple încercări.

Curând după începutul mileniului V î.e.n., în părțile de nord ale țării noastre a avut loc o radicală modificare de orientare în arta ceramicii, odată cu încheierea grupului tipologic denumit ceramica liniară. Manifestând o constantă predilecție pentru vasele în formă de bol semisferic sau foarte apropiat de o sferă, ceramica liniară a folosit o pastă de lut bine aleasă, fără impurități, care prin ardere în cuptoare cu reducere incompletă a devenit cenușie. Decorul simplu dar expresiv, cu vădită preocupare de organizare compozițională, este alcătuit din linii drepte sau din linii curbe dispuse paralel, din loc în loc întrerupte de puncte obținute prin împungere. Foarte reprezentative sunt vasele de la Glăvănești Vechi (jud. Iași) și Traian-Dealul Fântânilor (jud. Neamț). Statuetele feminine ca și încercările de figurare a unor imagini antropomorfe și zoomorfe pe vase se înmulțesc în cadrul ceramicii liniare, dar rezultatele depășesc rar treapta interesului documentar. Notabilă este, totuși, o figură umană pe un vas de la Huși, caracteristică fiind stilizarea cu valențe expresioniste care anunță depășirea stadiului unei arte primitive.

În timp ce, în Transilvania de nord și în Moldova, ceramica liniară ajungea la maturitate, în Muntenia și Oltenia, de asemenea la nord de munte, în părțile hunedorene, se înregistrează răspândirea unei alte variante tipologice corespunzătoare așa numitei culturi *Turdaș* (jud. Hunedoara). Ceramica culturii *Turdaș* cunoaște mai multe variante locale, cea mai evoluată dintre ele fiind cunoscută și sub denumirea de *Dudești*, după numele stațiunii eponime de lângă București. Lutul utilizat este în mod frecvent amestecat cu pleavă, uneori și cu nisip fin, pentru degresare. Forma preferată este aceea de cupă tronconică, dar încep să apară și vasele cu aspect de amforă și gât cilindric. Decorul, obținut aproape în exclusivitate prin incizie, este alcătuit din benzi, în interiorul cărora se înșiră două-trei rânduri de liniuțe zgâriate. Uneori benzile se întâlnesc în unghi, alteori sunt dispuse în zigzag pe circumferința vasului; mai rar compozițiile sunt ceva mai complicate, încercând chiar



Ceramică neolitică. Cultura Vidra. Idol.



Idol-statuetă de la Verbicioara (cultura Turdaș).

Idol-statuetă de la Rastu
(cultura Turdaș).



alcătuirea unor meandre. În puține cazuri, purtătorii grupului Turdaș au încercat chiar reprezentarea stilizată a unor animale cornute sau de pradă, într-o interpretare redusă la câteva linii. Contribuția cea mai importantă a ceramicii *Turdaș* privește numărul mare și variat de reprezentări antropomorfe, cele mai multe în lut, câteva în alabastru. Micile reliefuri cu motiv uman sau animalier care decorează vasele de *Turdaș* sunt neîndoiește stângace, dar ele vădesc o foarte mare libertate, un real interes pentru surprinderea mișcării. Credem a nu greși dacă atribuim purtătorilor acestor culturi o substanțială schimbare de înțelegere a rostului omului pe lume: în directă legătură cu acest fenomen se cer considerate acele autentice capodopere ale artei neolitice și de totdeauna pe care le-au făurit meșterii anonimi ai culturii contemporane de la Hamangia.

Dintre cele mai reprezentative piese figurative ale ceramicii de *Turdaș* amintim un cap de statueta viguros modelat, cu nasul proeminent și părul pieptănat cu îngrijire, de asemenea statuetele de la Rastu, prezentând unele asemănări de interpretare cu bine cunoscutele statuete cicladice. Statuetele de la Rastu (jud. Dolj) au ca particularitate definitorie capul stilizat, cu nas puternic, iar pe trup o decorație în meandre, care nu este altceva decât confirmarea faptului că purtătorii ceramicii *Turdaș* se tatuau. O figurină bicefală (bărbat-femeie?) ar putea fi pusă în legătură cu cultul fecundității. Dar, neîndoiește, cea mai surprinzătoare reprezentare sculpturală este aceea închinată tandrului motiv al maternității. Așezat pe genunchii mamei, copilul este întors către sân, fiind susținut cu duioșie de brațul stâng al acesteia. Deși păstrat în stare fragmentară, acest mic grup sculptural reclamă o particulară atenție nu numai prin noutatea temei sale, dar și prin sensul de omenesc pe care îl cuprinde, fără obișnuitele stilizări simbolice pe care, în general, le-a cultivat arta neolitică.



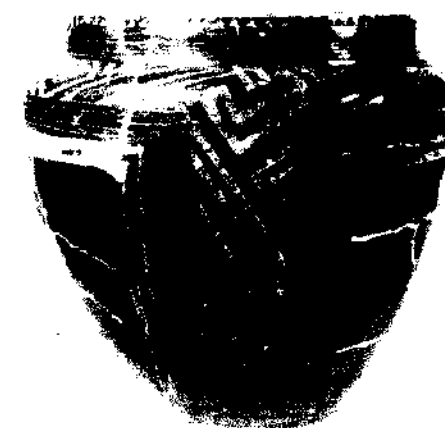
Idol-statuetă de la Rastu
(cultura Turdaș).

Ultimul grup reprezentativ al neoliticului timpuriu este îndeobște cunoscut sub denumirea de *Tisa* și a avut ca arie de răspândire partea de nord-vest a țării noastre. Exponenții acestei culturi locuiau în colibe dreptunghiulare construite din pari și nuiele împletite, înălțate deasupra unor socluri de lut; numeroasele unelte specializate și arme care s-au păstrat în siturile arheologice dovedesc că exponenții culturii neolitice *Tisa* erau abili vânători și pescari. Foarte variate ca formă, vasele produse de ei erau decorate prin incizie, uneori și prin pictare, ornamentele preferate fiind de tip meandric.

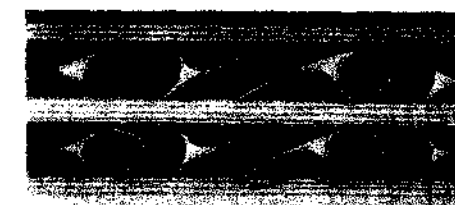
Ajunse către mijlocul mileniului IV î.e.n., comunitățile neolitice din țara noastră au atins un nou stadiu de dezvoltare, fapt reflectat cu prisosință în sistemele de locuire, ca și în inventarul de unelte și de vase ceramice. Primul grup cultural reprezentativ pentru neoliticul mijlociu este îndeobște cunoscut sub denumirea *Boian*, denumire dată după lacul Boian din jud. Ialomița, în vecinătatea căruia se găsește așezarea de la „Grădiștea Ulmilor”.

Având ca arie de răspândire câmpia Dunării până în zona de dealuri, ceramica *Boian* pare să fie continuatoarea experiențelor culturale aparținând ceramicii liniare și în special a celei de *Turdaș*. În condițiile mutațiilor intervenite în ocupații și în modul de viață, comunitățile de locuire vor prefera așezările pe boturi de deal sau pe movile, iar locuințele tot mai spațioase construite din lemn și lut dobândesc pentru prima oară o prispă, ca aceea descoperită la Tangăru (jud. Ilfov). Agricultură primitivă și mai ales creșterea vitelor explică dezvoltarea țesutului, numeroasele greutăți de război fiind caracteristice grupului *Boian*. Vasele cu forme foarte variate au o înfățișare pretențioasă, demonstrând constituirea unor autentice ateliere de olari, care își vor fi transmis meșteșugul din generație în generație. Cele mai caracteristice sunt vasele tronconice cu profil bombat, încheiate la partea superioară cu un gât scurt semicilindric, sau vasele cu picior înalt, având aspectul unor cupe de mari dimensiuni sau al unor fructiere. Nu lipsesc străchinile sau cupele mici, mai toate produsele ceramice fiind executate dintr-o pastă atent selecționată. Dar inovația cea mai caracteristică a ceramicii de tip *Boian* este, fără îndoială, decorul. Spre deosebire de vasele fazelor anterioare, la care decorul se inciza pe lutul încă foarte moale, ceramica de *Boian* pornește de la un principiu diferit: vasele erau lăsate să se usuce aproape complet, pentru ca apoi în lutul care păstra o anumită docilitate să fie incizat decorul, lăsându-se în relief – deci prin excizare – elementele cele mai caracteristice ale acestuia. Conceput unitar pe întreaga suprafață a vasului, decorul ceramicii de *Boian* face parte din familia meandrelor și amintește, prin modul de tratare, atât de decorul crestă în lemn, cât și de unele ornamente familiare țesăturilor. Dar meșterii grupului *Boian* nu s-au mulțumit să imite motivele ornamentale ale altor domenii artistice, ci au adus propria lor inovație caracteristică ceramicii. Într-adevăr, în șanțurile rezultate din incizare a fost așezată, prin apăsare, pastă albă de lut; în acest chip ornamentele excizate sunt puternic puse în evidență, într-o viziune decorativă de originală expresivitate. Plastica mică, nu foarte abundentă, este în continuare dominată de figurinele feminine, dar nici una nu reține în mod deosebit atenția.

În directă legătură cu ceramica *Boian*, dar prezentându-se ca o formă superioară a acesteia, ceramica denumită *Vădastra* a avut ca arie de răspândire partea de vest a câmpiei Dunării, peste Olt, cuprinzând aproape întreaga Oltenie. Deosebit de variate ca formă și decor, prezentând însă în principiu aceeași tipologie cu vasele de tip *Boian*, vasele de la *Vădastra*



Vas aparținând culturii Boian – fază Giulești (descoperit la Leț, jud. Covasna)



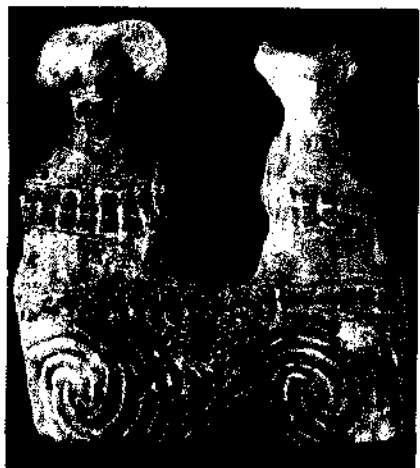
Vas pictat aparținând culturii Boian faza Vidra (descoperit la Vărăști Boic, jud. Ialomița).



Vas de la Vădastra (jud. Olt), cultura Vădastra.



Vas cu picior («fructieră») de la Fărcașele (jud. Olt), cultura Vădastra.



Vas coșuleț cu doi idoli de la Crușovu, cultura Vădastra.

(jud. Olt) și din așezările înrudite sunt de formă tronconică sau sferoidă; deseori fiind înălțate pe un picior înalt, cu aspect de fructieră. Decorul incizat și excizat, pus în valoare de umplutura de pastă albă sau roșie, atinge acum apogeul și multe dintre vasele realizate în centrele de olărie Vădastra pot fi considerate adevărate capodopere ale genului.

Așa zisa fructieră cu picior de la Fărcașele (jud. Olt) realizează o fericită îmbinare între arhitectura savantă a formelor și decorul abundent, dar rafinat ca distribuție: proeminențe cu aspect de butoni, meandre spiralice, benzi crestate în dinte de lup. Un motiv deseori folosit de ceramica de Vădastra este valul continuu amintind, în unele din compozițiile sale, de piese realizate în cadrul ceramicii populare de Oboga sau de Hurez. Dacă ceramica de Boian manifesta o destul de slabă preocupare pentru tratarea decorativă a siluetei de vase, în cadrul ceramicii de Vădastra această preocupare este evidentă, mai ales pentru acele vase care vor fi avut și destinații de ritual. Vasul antropomorf de la Vădastra sau vasul coșuleț de la Crușovu (jud. Olt) sunt piese de referință pentru întreaga ceramică neolitică și ele demonstrează, o dată mai mult, predilecția pentru interpretarea geometrică a decorației, geometrismul fiind de aici încolo una din trăsăturile fundamentale ale artei ce avea să se dezvolte pe teritoriul patriei noastre.

În timp ce grupurile culturale Boian și Vădastra desfășurau fastuoasa lor ornamentică incizată pe suprafața vaselor, în Dobrogea se constituia o ceramică cu tipologie specială atât din punct de vedere al formei cât și al decorului, în cadrul așa-numitei culturi Hamangia (jud. Tulcea). Destul de variate ca formă, vasele de Hamangia au o anumită sobrietate a expresiei, preferând contururile liniștite care, deseori, frizează eleganța: cupe de mână, vase sferoidale, fructiere sau vase cu picior, vase cu gât, străchini de dimensiuni relativ mari. Decorul, la rândul său foarte sobru, este realizat prin împungere, împunsăturile distribuindu-se în brâie continue sau formând triunghiuri și zigzaguri. Uneori combinarea de linii și zigzaguri ia aspectul unor meandre simple, alteori decorul este contaminat de formele spiralice și curbe, obișnuite pentru ceramica de Cucuteni, despre care va fi vorba de îndată.

Capitolul cel mai interesant al creației artistice de Hamangia este, neîndoielnic, constituit din figurinele antropomorfe. Cele mai multe din aceste figurine aparțin categoriei obișnuite a idoloilor feminini, având ca semnificație cultul fecundității. Mai multe statuete de lut de la Golovița (jud. Tulcea) și Cernavodă (jud. Constanța) prezintă obișnuita deformare steatopigică într-o interpretare ușor geometrized. Sensul abstractizant-simbolic al acestor idoli feminini este lesne de dedus chiar și din faptul că sunt lipsiți de cap, partea superioară a figurinei fiind terminată de un gât lung ca un turn. Spre deosebire de acești idoli feminini realizați într-o concepție geometrized, vădit schematizată, două statuete descoperite în necropola de la Cernavodă aduc plastica mică de Hamangia în categoria excepțiilor artistice ale întregii arte neolitice. Statueta așa numitului „Gânditor” reprezintă un bărbat așezat pe un scaunel, cu coatele sprijinite pe genunchi și cu obraji în palme. În pofida schematizării care situează această lucrare în marea familie a idoloilor anterior pomeniți, statueta Gânditorului impresionează prin exactitatea redării mișcării și, în același timp, prin sugerarea unei atitudini contemplative, ceea ce a și justificat denumirea ce i s-a dat. A doua statueta reprezintă o femeie așezată, cu genunchiul drept ridicat; soldurile și pântecul amplu sunt atribute curențe ale simbolului



Două statuete, «Gânditorul» și perechea lui, de la Cernavodă, cultura Hamangia.

fecundității. Tratarea concisă și clară, sugerarea fără echivoc a construcției anatomice și a mișcărilor, accentuarea expresivă a unor părți ale trupului în conformitate cu stilistica adoptată de ceramica de Hamangia, conferă celor două statuete valoarea unor opere mature și, pe drept cuvânt, ele au fost clasate în categoria capodoperelor.

Mai rar, artiștii culturii de Hamangia au executat și figurine în marmură, dar acestea nu ating nici pe departe valoarea pieselor modelate în lut.

Ajungând la începutul mileniului III î.e.n., comunitățile neolitice din întreaga țară au înregistrat substanțiale progrese pe planul dezvoltării agriculturii și al creșterii animalelor. Dar acumulările de bunuri au stimulat pofta de jaf și luptele intertribale, ceea ce explică înmulțirea așezărilor fortificate înconjurate cu șanțuri și valuri de pământ, cele mai multe situate pe boturi de deal, în apropierea unor văi mănoase.

Alături de tradiționalele topoare de piatră șlefuită, încep să apară și instrumente din cupru; de asemenea se înmulțesc podoabele de aur, prelucrarea metalului nobil culminând cu realizarea unor idoli. Se înmulțesc acum casele prevăzute cu prispă, înălțate pe platforme și, mai ales, în cadrul culturii Cucuteni, decorația fațadelor recurge la incizare și la colorare, atracția pentru efectele cromatice fiind evidentă în această vreme. Ca și pentru culturile anterioare, în condițiile dispariției construcțiilor și a obiectelor din lemn sau din fibre textile, principalul domeniu care permite considerarea preocupărilor artistice ale neoliticului târziu este, în continuare, ceramica. Principala noutate a ceramicii din neoliticul târziu este răspândirea decorului pictat. Chiar dacă acest decor



Idol feminin de la Cernavodă, cultura Hamangia.

nu este prin excelență caracteristic tuturor zonelor, el se regăsește acum pretutindeni și tocmai prin practicarea insistentă a noului procedeu decorativ se pot explica salturile de calitate artistică ce vor fi înregistrate cu precădere în cadrul grupului cultural *Cucuteni*.

Pe fondul tradițional al ceramicii *Boian* s-a constituit în neoliticul târziu ceramica de *Gumelnița* (jud. Ilfov), care a avut ca arie de răspândire aproape întreg teritoriul Munteniei, de asemenea o parte din sudul Moldovei și Dobrogea. Prezintă forme variate: tronconice, cilindrice, bitronconice, în formă de pară, străchini, etc., vasele *Gumelnița* sunt decorate într-un sistem combinat de incizare-excizare și, în același timp, prin pictare de-a lungul inciziilor. Pentru realizarea decorului pictat, s-a folosit atât pasta albă sau roșie cât și grafitul, ale cărui urme cu reflexe metalice dau o calitate prețioasă vaselor colorate în roșu. Spre deosebire de vasele de tip *Boian*, la care motivul predominant era de tip meandric, în cazul ceramicii *Gumelnița* sunt preferate spiralele realizate prin incizie și deseori puse în evidență prin acoperirea câmpurilor libere prin împunsături. Nu lipsesc însă decorurile unghiulare, unele amintind, prin sobrietatea lor, chiar de mai vechile vase aparținând tipului *Turdaș*.

Înrudită cu olăria *Gumelnița*, având ca și aceasta mai vechi tradiții din faza *Turdaș*, pe teritoriul Olteniei s-a dezvoltat ceramica *Sălcuța* (jud. Dolj) a cărei producție cu forme foarte variate a preferat pentru ornamentare incizia, mai rar incrustația și foarte frecvent pictura după ardere. Decorul liniar este precumpănitor, iar formele de reală eleganță anticipează realizări ale ceramicii din epoca bronzului.

Plastica decorativă din cadrul grupului *Gumelnița* este de o impresionantă bogăție, indiferent dacă este vorba despre statuete autonome sau despre reprezentări antropomorfe și zoomorfe figurate pe suprafața vaselor. În toate aceste imagini se descifrează o atentă observare a realității, ca în acea frumoasă statueta cu două fețe și cu vas pe cap, sau ca în statueta de femeie cu rochie clopot, mărturie elocventă despre existența unor ceremonii cu caracter somptuar. Dar, dincolo de numărul mare de statuete de diferite tipuri, ceea ce pare mai semnificativ pentru arta decorativă a olarilor de *Gumelnița* este inventivitatea cu care ei au transformat formele unor vase conferindu-le siluete umane sau animaliere. Așa este așa-numita *Zeită de la Vidra* (jud. Ilfov), vasul antropomorf de la Sultana (jud. Ilfov), vasul zoomorf de la Calomfîrești (jud. Teleorman), sau frumosul capac cu cap de porc de la *Gumelnița*. Interesul pentru imaginea figurată a reprezentanților ceramicii *Gumelnița* se poate demonstra și prin intermediul frumoaselor statuete de os, unele cu podoabe de aramă. Foarte stilizate, reduse la esențial, ele sunt decorate cu elemente care aduc aminte de ceramica incizată și împunsă. Mai rar a fost folosită chiar și marmura, ca în cazul statuetei de la Pietrele (jud. Ilfov), dar materialul predilect a rămas ceramica, prin intermediul căreia avem posibilitatea să definim cultura *Gumelnița* ca fiind, prin excelență, o cultură a reprezentărilor figurative.

În paralel cu desfășurarea tipurilor *Gumelnița* și *Sălcuța*, în Transilvania se dezvoltă așa-zisa cultură *Decea* (Decea Mureșului, jud. Alba) în directă legătură cu manifestările anterioare ale fazei de *Tisa*. Ceramica de *Decea* este caracterizată prin elegante cești cu două toarte supraînălțate sau de vase cu corpul bombat și gâtul înalt, prevăzută de asemenea cu două toarte și aducând aminte de formele amforoidale. Dar pentru reprezentanții culturii *Decea* principala contribuție la fondul

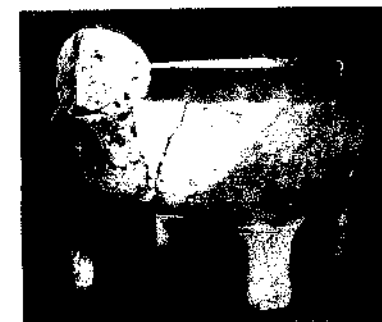
de artă este cel în domeniul metalelor. Beneficiind de nisipurile aurifere din râurile munților Apuseni, meșterii culturii *Decea* au confecționat numeroase podoabe, cele mai valoroase care au fost descoperite făcând parte din tezaurul arheologic de la Moigrad (jud. Sălaj). Din compoziția acestui tezaur fac parte patru idoli tăiați din placă de aur și decorați foarte simplu în tehnica metalului ciocănit. Piesa cea mai importantă este *marele idol* (314 x 241 mm) care amintește ca formă de așa numiți idoli „en violon”. Idolul de la Moigrad este foarte sobru, interpretarea ridicată la un înalt grad de abstracțiune reduce trupul la o formă circulară, pe care se detașează rotundul a două proeminențe ce-i sugerează bustul. Ceilalți idoli de dimensiuni mai mici sunt de tipul „cu brațele în cruce”.

În același timp, în zona centrală și de sud a Transilvaniei, își făcea apariția ceramica *Petrești* (jud. Alba). Dezvoltând o mai veche tradiție artistică ce coboară din cultura *Criș*, prin cultura *Turdaș*, până în neoliticul târziu, ceramica *Petrești* este caracterizată printr-o producție de excelență calitate. Pasta bine aleasă și curățită de impurități a fost modelată cu multă abilitate, încât, în unele cazuri, s-ar putea crede că a fost executată la roată. Formele variate și elegante cuprind vase de ritual, străchini, fructiere, etc. Arderea realizată în cuptoare cu reverberație a dat o deosebită rezistență vaselor, pe a căror suprafață decorul se detașează cu claritate. Având de cele mai multe ori o culoare roșie sau portocalie datorită angobei în care au fost scufundate înainte de ardere, vasele de *Petrești* au un decor pictat negru, iar uneori roșu sau alb, a cărui motivistică foarte simplă se bazează pe grupurile de linii paralele; nu lipsesc însă zig-zagurile sau compozițiile de tip meandric; mai rar întâlnim chiar și spirala.

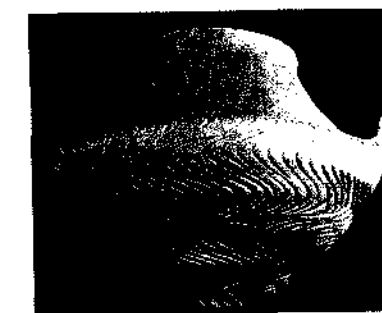
Dar cele mai valoroase realizări ale ceramicii neolitice, în general, și ale ceramicii pictate, în special, au fost obținute în cadrul fazei culturale *Cucuteni*. Având ca arie de răspândire Moldova, răsăritul Transilvaniei și nordul Munteniei, cultura ce poartă numele localității *Cucuteni* (jud. Iași) a reușit să încununeze întreaga producție artistică a neoliticului târziu, realizările sale în categoria vaselor uzuale sau de ritual, ca și în categoria figurinelor și plasticii mici alcătuind, neîndoielnic, unul dintre cele mai impozante capitole ale artei neolitice la scară universală.

Așa cum s-a amintit mai sus, reprezentanții acestei culturi ajunseseră la o fază de dezvoltare remarcabilă, fapt atestat prin numărul și mărimea așezărilor, multe din acestea fortificate. Examinând așezările de la Hăbășești (jud. Iași), Corlăteni (jud. Botoșani), Trușești (jud. Botoșani), de la modul de distribuție a locuințelor în spațiul comun, până la tehnica de construcție a caselor și până la decorarea acestora, se poate spune că pretutindeni este prezentă o reală știință a organizării teritoriului și o subtilă înțelegere a raportului dintre parte și întreg.

Este semnificativ în acest sens compoziția regulată a grupurilor de case – în rânduri paralele la Trușești, în cercuri concentrice la Hăbășești. Recunoaștem aici primele preocupări pentru urbanism – pentru ansamblurile de locuințe dispuse potrivit unui plan director –, fapt care trebuie corelat cu nivelul înalt al artei cucuteniene în general. Dar nu numai atât. La Hăbășești, în interiorul perimetrului fortificat, cu aspect elipsoidal, casele sunt dispuse în două grupuri de cercuri concentrice, în mijlocul fiecărui grup fiind rezervată o mică piață dominată de câte o casă de proporții mai mari. Este lesne de observat că această compoziție bipolară a așezării, cu casele dispuse în cercuri, se află în deplină concordanță formală cu decorul de pe vasele ceramice, sensul unității stilistice – pentru că se



Vas zoomorf de la Hârșova.
cultura Gumelnița.



Vas cu decor incizat aparținând
culturii Gumelnița (măgura
«Gumelnița», lângă Olt).



Marele idol, pandantiv de aur
de la Moigrad.

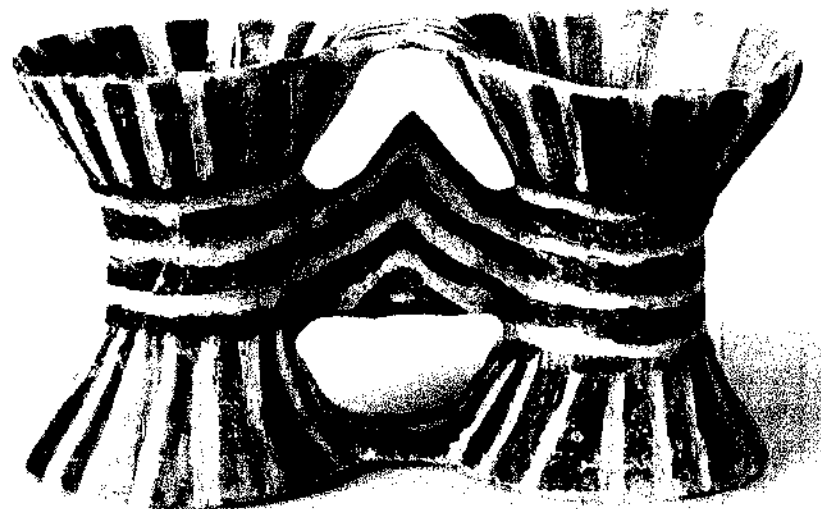


Idol din marmură de la Cernavodă,
cultura Hamangia.



Vas antropomorf de la Sultana
(jud. Ilfov), cultura Gumelnița.

Vas dublu, de tip «binoclu», de la Drăgușeni (jud. Suceava), cultura Cucuteni A.



„Gânditor” de la Târpești.



Vas-suport, de tip «horă», de la Drăgușeni (jud. Suceava), cultura Cucuteni A.

poate într-adevăr vorbi despre existența unui stil – fiind întărit de faptul că fațadele lutuite ale caselor erau și ele decorate cu motive meandrice sau spiralice. Executat prin apăsare cu degetele pe lutul încă moale sau prin colorare (ca la Ariușd), decorul fațadelor trebuie considerat ca un element major în expresia artistică a caselor cucuteniene, pe care cercetările arheologice nu le pot surprinde decât sub forma unor resturi modeste.

Având un plan dreptunghiular, cu dimensiuni ce oscilează între 4-5 m x 8-9 m, casele cucuteniene erau construite din pari înfipti în pământ și nuiete împletite, pereții fiind lutuiți pe ambele părți. Pe jos se afla o podină de grinzi acoperite cu un strat de lut. Iluminarea interiorului era asigurată de mici ferestre circulare. Acoperișul de paie era susținut pe furci de lemn.

Deși fazele succesive ale evoluției sale permit denumirea mai multor grupe stilistice, ceramica de Cucuteni suportă totuși o caracterizare globală. În primul rând este vorba despre o largă varietate de forme, în cadrul cărora predomină vasele bitronconice cu sau fără gât înalt, fructierele sau străchinile cu picior și chiupurile. Nu lipsesc vasele cu vădită intenție decorativă: polonicele, talgerele, mai întotdeauna fiind vorba despre forme pe cât de armonioase, pe atât de expresive. Decorația acestor vase este realizată prin combinarea mai multor mijloace: incizare, împungere și, mai presus de toate, pictare. Motivele de bază ale decorului sunt spirala și meandrul, dar execuția ornamentală este de o extraordinară varietate, încât o grupare tipologică întâmpină serioase dificultăți. Cel mai adesea, motivele se desfășoară liber, fără să țină seama de forma vasului, părând a sugera o repetiție la infinit. Sunt, însă, și cazuri când decorul este dispus în brăuri etajate, uneori cu o distribuție de tip tectonic, care subliniază și pune în evidență formele vasului. În faza cea mai evoluată a ceramicii de Cucuteni devin curenți reprezentările animaliere, mai rar antropomorfe. Gama cromatică obișnuită a acestor vase este compusă din roșu, brun, ocră, alb, negru, niciodată însă aceste culori nu sunt asociate decât în grup de două sau de trei, dominantă aparținând fie roșurilor, fie brunurilor. Folosirea acestei game restrânse este perfect explicabilă dacă se ține seama de faptul că pigmenții care se aflau la îndemâna meșterilor olari erau selecționați



Vas de la Drăgușeni (jud. Suceava), cultura Cucuteni A



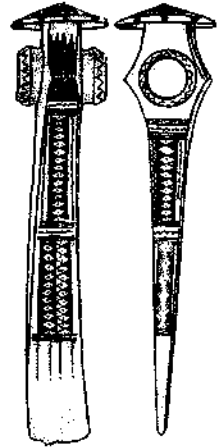
Idol cucutenian de la Ghelăești (jud. Neamț).

din gropile de lut. Așa se va întâmpla și mai târziu în centrele de ceramică tradițională românească în depresiunea Beiușului, la Târgu-Jiu sau la Săcel, în Maramureș, unde, în absența pigmentilor din alte categorii, s-au folosit numai luturile colorate ce se aflau la îndemâna meșterilor olari.

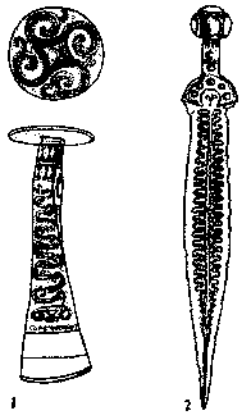
O ceramică atât de evoluată din punct de vedere formal și decorativ nu putea să nu fie însoțită de o remarcabilă înflorire a plasticii mici. Cercetările arheologice au dat la iveală un număr foarte mare de figurine feminine legate de cultul fecundității. Modelul cel mai răspândit este caracterizat prin capul mic (deseori acesta lipsește cu totul), pieptul îngust, șoldurile și coapsele foarte dezvoltate. În unele cazuri, suprafața trupului este decorată prin incizii, făcând deci trimitere la un corp tatuat. Printre piesele de excepție se cere amintită figurina care este așezată pe un scaun de lut, de la Târpești (jud. Neamț), așa zisul „Gânditor” de la Târpești, înfățișând un bătrân cu fața în palmă și coatele pe genunchi, statueta tatuată de la Drăgușeni (jud. Suceava) sau statueta, de asemenea tatuată, de la Trușești (jud. Botoșani) care se particularizează și prin portul mai multor coliere. Numeroase statuete sunt de tipul „en violon” (Hăbășești, Trușești). La capitolul figurine se cer amintite reliefurile animaliere, care decorează unele vase, sau vasele cu înfățișare antropomorfizată cum este faimoasa „Horă” de la Frumusea (jud. Neamț).

Considerată în ansamblu, arta neoliticului târziu se dovedește a fi nu numai bogată și diversă, dar, deopotrivă, receptivă la înnoiri, interesul manifest pentru varietatea de formă și decor, pentru îmbogățirea procedurilor tehnice fiind în consens cu invențiile care interveneau în domeniul prelucrării metalelor și care aduceau o nouă viziune asupra aparatului ornamental. Alături de geometrism, care ne apare trăsătura fundamentală a sistemului decorativ, interesul pentru consemnarea realității se traduce, nu o dată, în transpuneri care frizează, în limitele posibilităților de exprimare de atunci, realismul. De la simplele incizii accidentale, până la constituirea sistemului decorativ coerent al culturii Cucuteni, a fost străbătut un drum foarte lung. Ajunsă la sfârșitul ciclului său istoric, arta neolitică lăsa o moștenire consistentă, de care aveau să beneficieze, în secolele următoare, făuritorii culturii bronzului.

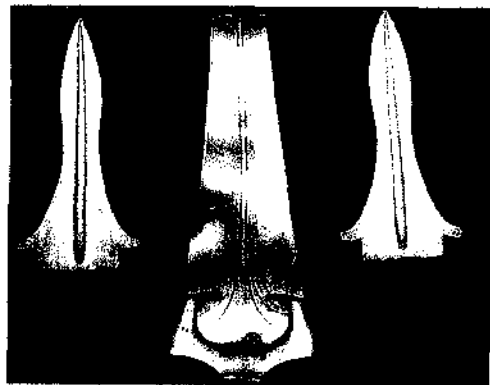
EPOCA BRONZULUI



Topor de bronz de la Ighiel (jud. Cluj).



1. Topor de bronz cu disc de la Someșeni (jud. Cluj).
2. Spadă de bronz de la Apa (jud. Satu Mare).



Trei pumnale de aur din tezaurul de la Perșinari (jud. Dâmbovița).

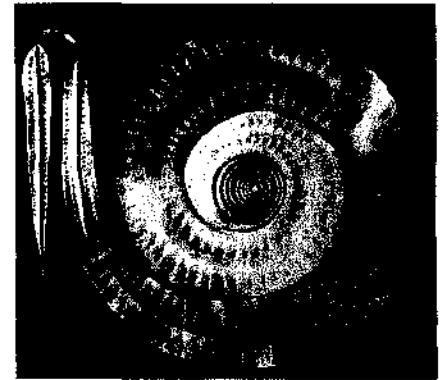
După lungile și agitatele milenii ale neoliticului, epoca bronzului, care a urmat, ne apare ca fiind pe cât de scurtă, pe atât de liniștită și de unitară în manifestările sale. Dincolo de controversele care mai persistă, epoca bronzului din țara noastră își are începutul în preajma anilor 1800 î.e.n. și se sfârșește în cel de-al XII-lea veac î.e.n., poate către anul 1100, când se produce tranziția către epoca fierului. În acest interval de mai puțin de un mileniu, metalurgia bronzului se răspândește în toată țara, dar, prin aceasta, nu trebuie să se creadă că uneltele tradiționale au fost abandonate. Dimpotrivă, persistă pe scară largă topoarele de piatră și vârfurile de săgeată confecționate din silex, bronzul fiind rezervat doar pentru armele de elită, pentru confecționarea unor vase rituale și, eventual, a unor podoabe. Din punct de vedere etnologic se poate spune că în țara noastră epoca bronzului coincide cu procesul de cristalizare a populațiilor proto-tracice a căror ocupație de bază avea să fie în continuare păstoritul și agricultura. Pe ansamblu, perioada trebuie să fi fost destul de calmă, ca dovadă dispariția așezărilor fortificate, singura măsură de prevedere fiind așezarea cătunelor în puncte protejate natural, pe înălțimi, pe vârfuri de deal, în vecinătate de ape. Locuințele sunt în general modeste, de tipul colibelor din nuiile împletite și acoperite cu paie, dar este semnificativ că, în această vreme, apare sanctuarul, amenajare arhitectonică cu caracter special. În acest sens, de un remarcabil interes este așezarea de la Monteoru (jud. Buzău), înzestrată cu un fel de acropolă prevăzută cu platforme de piatră, sanctuare îngrădite și turnuri de supraveghere. Fără să constituie o anticipare directă a ansamblului de sanctuare de la Sarmizegetusa, din munții Sebeșului, așezarea cu acropolă de la Monteoru corespunde unui fenomen de ordin spiritual care a avut importante consecințe și în domeniul artistic. Este vorba despre apariția și răspândirea cultului solar, în legătură cu care, tradiționalele motive decorative ale spiralei și meandrului se vor organiza în sisteme coerente, sugerând mișcarea de rotație a soarelui pe cer.

Deși, așa cum s-a arătat, bronzul continuă să fie un metal relativ rar, rolul său în determinarea procesului artistic este hotărâtor. Așa numitele topoare cu disc, descoperite mai ales pe teritoriul Transilvaniei dar și la sud de Carpați, atrag atenția prin eleganța rafinată a formelor și, deopotrivă, prin decorul lor. Realizat prin gravare liniară sau punctiformă, aparatul ornamental constă din bandouri alcătuite din linii grupate sau din motive romboidale și, de asemenea, din motive spiralice, care, pe discuri, formează așa numitele vârtejuri, fără îndoială simboluri solare. Topoarele cu disc vor fi fost mai puțin folosite în luptă, ele constituind înainte de toate însemne de reprezentare ale purtătorilor, căpetenii militare sau de trib. De o notabilă frumusețe sunt topoarele descoperite la Someșeni (jud. Cluj), la Ighiel (jud. Alba), la Gepiu (jud. Bihor), la Apa (jud. Satu Mare), la Păuliș (jud. Arad). Alături de topoare, se cer considerate ca mărturie de frunte ale artei de a turna și decora bronzul săbiile, cu precădere cele din zona de nord-vest a Transilvaniei și din Crișana. Robuste, cu lama scurtă dar armonios galbată, săbiile de bronz,

ca cele de la Livada (jud. Satu Mare) și de la Apa, sunt prevăzute cu mânere scurte terminate cu disc sau cu un bumb. Asemenea topoarelor, săbiile sunt decorate prin gravare, prevalente fiind motivele spiralice dispuse în bandă sau formând vârtejuri pe discuri. Un important capitol al artei bronzului se referă la numeroasele podoabe: brățări, fibule, spelci și pendantsive. Și în cazul acestor podoabe, deosebit de expresive ca formă, predomină elementele decorative executate prin gravare, motivele ornamentale fiind, de regulă, cele spiralice. În cazul fibulelor, de foarte multe ori, rezolvarea decorativă rezultă din desfășurarea spiralică a sârmei de bronz, uneori constituindu-se perechi de spirale în sistemul fibulelor numite „cu ochelari”.

În directă legătură cu metalurgia bronzului, dar constituind un capitol aparte trebuie considerată arta metalelor prețioase care, începând din această vreme, ocupă un loc de seamă în spațiul carpato-danubian. Tezaurul de la Perșinari (jud. Dâmbovița) alcătuit din pumnale de aur, vasul de aur de la Biia (jud. Alba), brățările de la Oradea sau cele de la Sacoșul Mare (jud. Timiș) sunt doar câteva exemple dintr-un ansamblu destul de mare de opere descoperite până în prezent. Este de remarcat, în toate aceste cazuri, preocuparea pentru formele armonioase cu contururi pure, pentru decorul realizat cu discreție și eleganță prin ciocănire și gravare. Cum era de așteptat, repertoriul ornamental este, și în cazul podoabelor și vaselor de aur, alcătuit cu precădere din spirale realizate fie prin gravare, fie prin răsucirea sârmei de aur, ca în cazul brățărilor de la Oradea, Firiteaz și Sacoșul Mare. Motivul spiralic interpretat în vârtejuri poate fi considerat ca o caracteristică a decorăției obiectelor de bronz și de metal, cele mai semnificative fiind în acest sens discurile-falere de aur, ca cele descoperite la Grăniceri (jud. Arad), la Vârșand (jud. Arad), la Săcuieni (jud. Bihor), la Ostrovul Mare (jud. Mehedinți). Obsesiva repetare a motivului spiral dispus în vârtej (Sărăsău) trebuie explicată în legătură cu cultul solar, care se răspândește tot mai mult în această vreme și pe care-l vom găsi pe deplin atestat în epoca următoare, când pe teritoriul țării noastre va ajunge la maturitate civilizația geto-dacilor.

Alături de arta metalelor, care în epoca bronzului a devenit foarte repede o artă de reprezentare și deci de diriguire a concepțiilor formale și decorative, de o notabilă importanță sunt realizările obținute în domeniul ceramicii. Vorbind despre ceramica epocii bronzului din țara noastră, arheologii au distins, potrivit metodei specifice de cercetare, mai multe așa numite „culturi”. Pentru motive ce vor fi arătate de îndată, credem că împărțirea pe culturi nu corespunde stărilor de fapt, și că, mai normal, este să se vorbească despre subgrupuri tipologice, altfel zis, despre zone etnografice. Într-adevăr, așa cum s-a arătat mai sus și cum este îndeobște acceptat de către cercetători, în epoca bronzului se poate constata o relativă unitate a populației, a sistemului de locuire, și se poate considera că avem de a face cu epoca de etnogeneză a tracilor. S-a acceptat, de asemenea, că apariția diferitelor tipuri de arme și mijloace de prelucrare a metalelor nu înseamnă neapărat o modificare a grupurilor etnice, ci pur și simplu împrumuturi pe baza relațiilor de schimb. Dacă lucrurile se prezintă astfel, atunci, neîndoindu-ne, nu mai avem de a face cu zone culturale independente sau măcar autonome, ci cu manifestări locale ale artei ceramicii, comparabile cu cele pe care le putem identifica și astăzi pe teritoriul României. Faptul că există o ceramică de Oboga cu aria specifică de răspândire, o ceramică de Hurez sau o ceramică de Curtea de



Disc spiralic de aur din tezaurul de la Sărăsău (jud. Maramureș).



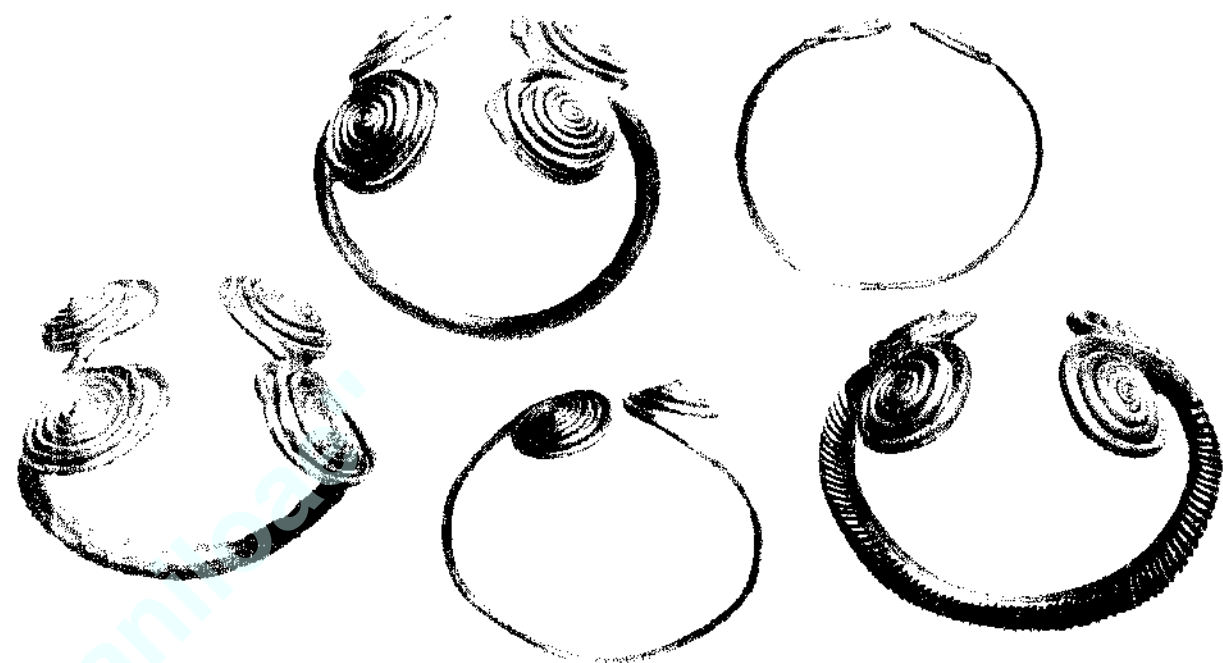
Statuetă - idol feminin - din necropola de la Cârna-Dunăreni (jud. Dolj), grupu tipologic Gârla Mare - Cârna.

Argeș, nu presupune existența mai multor grupuri etnice, ci forme de manifestare în cadrul unuia și aceluiași popor. În fapt, către aceste concluzii ne conduce chiar analiza globală a ceramicii epocii bronzului din țara noastră.

Se constată, în primul rând, că dincolo de varietatea aparent mare a siluetelor de vase, există câteva forme predominante și caracteristice pe întreaga arie a bronzului din țara noastră. Vom aminti în primul rând ceașca cu siluetă puternic galbată în partea inferioară, cu toartă înaltă și, în mod frecvent, cu talpă, apoi cu două toarte și străchinile. O categorie specială, cu numeroase corespondențe în diversele zone ale țării, este formată din vasele urnă, din vasele de ofrande, dar și în acest caz variantele formale se regăsesc în cadrul uneia și aceleiași familii. În ceea ce privește decorul, constatăm că, atât din punct de vedere tehnic cât și din punct de vedere al repertoriului de ornamente, el prezintă mari asemănări în toate zonele caracteristice pentru ceramica bronzului. Realizat de regulă prin incizie sau prin împungere succesivă, mai rar excizat sau prin aplicații în relief, decorul ceramicii din epoca bronzului este, aproape în exclusivitate, de tip geometric, distribuția sa pe suprafața vaselor punând cu subtilitate în evidență forma acestora, având, cu alte cuvinte, un caracter tectonic. Motivele predominante sunt benzile continui sau în zig-zag, triunghiurile, romburile, cercurile, crucile, dar, mai presus de toate, spiralele organizate în vârtejuri sau formând un motiv înlănțuit care anticipează așa numitele „valuri grecești”. Executate, cele mai multe, dintr-o pastă bine spălată, vasele ceramice aparținând epocii bronzului au fost arse în cuptoare reducătoare, de unde culoarea neagră predominantă în foarte multe centre. Pentru a pune mai bine în evidență motivele decorative, olarii epocii bronzului au recurs deseori la umplerea incizilor cu o pastă albă, ca odinioară la vasele de tip *Botan*. În acest mod sunt decorate vasele de la Tei (București), cele de la Sighișoara (Dealul Turcului-Wietenberg), cele de la Gârla Mare-Cârna (jud. Dolj) sau cele de la Verbicioara (jud. Dolj). Sub influența nemijlocită a artei metalelor, în foarte multe cazuri tratarea formelor și a decorației tinde să sugereze materialul mai prețios al bronzului, către care trebuie să fi fost ațintite în această vreme privirile tuturor artizanilor. Principalele zone de producție și de răspândire ale ceramicii din epoca bronzului (așa zisele culturi) sunt cunoscute sub denumirea de *Monteoru* – pentru zona de nord-vest a Munteniei și o parte din Moldova –, *Glina-Dealul Melcilor* (Schneckenberg) – cu răspândire în sudul Transilvaniei, parțial în Muntenia și în Oltenia –, *Tei* (București) – cu răspândire în Câmpia Dunării –, *Sighișoara* (Dealul Turcului-Wietenberg) – cu răspândire în zona centrală a Transilvaniei –, *Otomani* – cu răspândire în Crișana –, *Periam-Pecica* – cu răspândire în zona Mureșului inferior –, *Vatina* – cu răspândire în Banat –, *Gârla Mare – Cârna* și *Verbicioara* ambele cu răspândire în Oltenia – și *Suciu de Sus* – cu răspândire în zona de nord-vest a țării.

Vom remarca cu precădere frumusețea și varietatea ornamentală a ceștilor aparținând grupului *Tei*, străchinile de la *Sighișoara*, cămile de la *Otomani*, vasele cu două toarte de la *Pecica*, urnele aparținând grupului *Vatina* și mai ales admirabilele urne ale grupului *Gârla Mare-Cârna*, în legătură cu care s-a putut spune că ele reprezintă cea mai frumoasă ceramică a epocii bronzului din întreaga Europă.

Spre deosebire de epoca neoliticului, în care plastica mică fusese atât de bine reprezentată, în epoca bronzului producția de statuete este relativ



Brățări de aur din tezaurul de la Firiteaz (jud. Arad).

modestă ca număr și ca realizare artistică. O singură dar admirabilă excepție fac figurinele feminine din grupul etnografic *Gârla Mare-Cârna*, având ca model predilect reprezentarea femeii. Statuetele de la Cârna recurg la o reprezentare originală, care ne demonstrează că obsesia fecundității a fost depășită. Personajele feminine sunt investmântate în costume bogate, cu rochii de tip clopot, cu centuri și coliere, cu pandantive, probabil din bronz. Transpunerea realităților anatomice este redusă la minim, atenția fiind absorbită de redarea cât mai convingătoare a aparatului vestimentar. Capul, abia indicat, este în directă legătură cu trupul care se ascunde sub veșmintele ample și bogat împodobite. Asemănătoare între ele ca formă, statuetele de la Cârna sunt foarte diferite ca decor, chiar dacă repertoriul ornamental face parte din aceeași familie. Recunoaștem și aici relațiile cu arta metalelor, dar trebuie să luăm în considerare deopotrivă sugestiile care vor fi venit din arta țesutului. Încă o dată, prin intermediul ceramicii, avem posibilitatea să evocăm gustul pentru podoabe care caracteriza omul primitiv, gust care în epoca bronzului a atins o treaptă nouă, datorită mijloacelor pe care le ofereau metalele, supuse dorinței de frumos a artizanilor și, în primul rând, a celor care se constituiau deja în vârfuri ale societății. Chiar dacă se reduce la un grup izolat ca răspândire teritorială și nu foarte numeros, statuetele de Cârna sunt revelatoare pentru o întreagă epocă, demonstrând că în cadrul epocii târzii a bronzului societatea autonomă ajunsese la un stadiu superior de dezvoltare, în cadrul său fiind diferențieri de rang care au generat ceremonialul vestimentar și o artă de reprezentare.



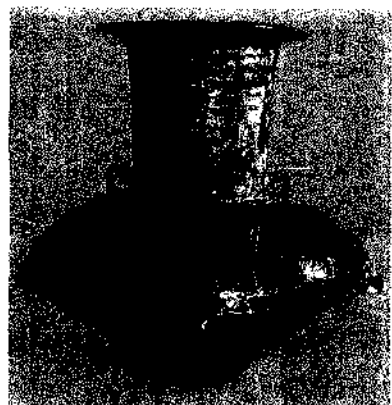
Vas dublu cu capac de la Cârna-Dunăreni (jud. Dolj), grupul tipologic Gârla Mare – Cârna.



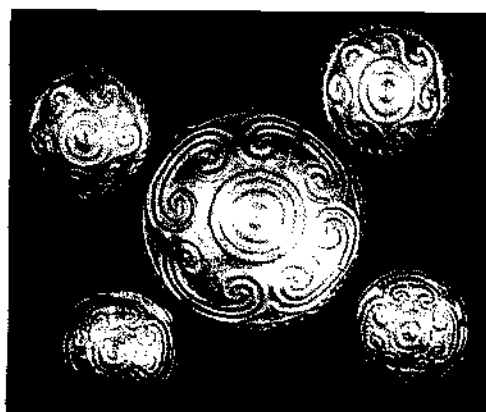
Vas cu două toarte de la Verbicioara (jud. Dolj), grupul tipologic Verbicioara.



Urnă de la Ostrovul Mare (jud. Mehedinți), grupul tipologic Gârla Mare – Cârna.



Urnă din Banat, grupul tipologic Vatina.



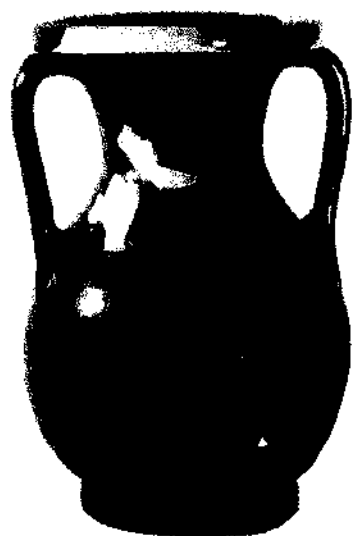
Discuri-falere de aur de la Ostrovul Mare (jud. Mehedinți).

EPOCA FIERULUI. PROTOISTORIA ARTISTICĂ A GETO-DACILOR

Începând din secolul al XII-lea î.e.n., pe teritoriul carpato-danubian au ajuns primele ecouri ale tehnologiei fierului, cu aceasta fiind inaugurată o nouă epocă istorică. Arheologii sunt în deosebit de acord în a împărți epoca fierului în două mari perioade denumite convențional *Hallstatt* (1150 – 450 î.e.n.) și *La Tène* (circa 450–1 î.e.n.). Prima vârstă a fierului, împărțită la rândul ei în mai multe subperioade, se caracterizează, la început, printr-un tipic proces de tranziție de la epoca anterioară a bronzului. Abia prezente, obiectele de fier nu le concurează încă pe cele de bronz, care, dimpotrivă, au început să fie produse în cantități foarte mari, fapt demonstrat prin descoperirea unor importante depozite, ca acela de la Drajna de Jos (jud. Prahova), alcătuit din 240 obiecte de bronz, dintre care 199 de seceri. Folosit pentru arme, ca acea superbă sabie de la Cobor (jud. Brașov), pentru piese de harnașament, pentru unelte de diferite tipuri și chiar pentru podoabe, bronzul este beneficiarul unei metalurgii înfloritoare pe tot întinsul țării, dovadă a unei structuri relativ unitare a economiei.



Ceramică de Ferigile.



*Vas grecesc de tip pelike
(Histria, sec. IV î.e.n.).*

Ceramica din perioadele timpurii ale *Hallstattului* vedește strânse legături cu ceramica din epoca precedentă a bronzului, descoperirile de la Balta Verde (jud. Mehedinți), de la Vârtope (jud. Dolj), de la Rastu (jud. Dolj) punând însă în evidență o treptată modificare a viziunii formale și decorative. Regăsim, în continuare, ceașca cu toartă înaltă, vasele cu aspect de urnă și străchinile, dar trebuie observată o rafinare a siluetei și, în același timp, o tendință de simplificare a decorului, care nu trebuie înțeleasă ca o sărăcie a expresivității acestuia ci, în foarte multe cazuri, chiar, ca o dovadă de rafinament. Păstrând o structură geometrică, decorul este realizat în mod frecvent pe sistemul canelurilor, de unde denumirea de ceramică cu caneluri dată olăriei din părțile de vest ale țării, reprezentată prin grupurile *Sântana* (jud. Arad), *Lăpuș* (jud. Maramureș) și *Pecica* (jud. Arad). În sudul țării, prin derivare din moștenirea artistică a ceramicii *Gârla Mare-Cârna*, se constituie acum o nouă poziție stilistică, reprezentată de grupurile cunoscute sub denumirile *Insula Banului* (jud. Mehedinți) și *Cozia* (jud. Iași). Cea mai frecventă formă de vas este una bitronconică, arsă în cuptoare reducătoare, ceea ce explică aspectul brun până la negru al cromaticii. Ceramica acestei perioade beneficiază și de o atentă lustruire a suprafeței, sensul finisajului fiind o caracteristică constantă.

În perioada mijlocie a *Hallstattului* (circa 800 – circa 550 î.e.n.) trebuie să fi avut loc un proces de unificare a triburilor tracice de pe teritoriul țării noastre și ca urmare putem explica extraordinara răspândire a tipului de ceramică cunoscută, îndeobște, sub denumirea de *Basarabi*, după localitatea eponimă din județul Dolj. Deosebit de valoroasă, ceramica de stil *Basarabi* păstrează din perioada anterioară tehnica de ardere reducătoare, de asemenea principalul repertoriu de forme cu inerente variații. Vom regăsi, așadar, vasul mare bitronconic, strachina, în mod frecvent suspendată pe un soclu înalt, de unde denumirea de fructieră, apoi căniile și ceștile. Decorul, în exclusivitate geometric, a fost



Histria, zona sacră cu treptele templului zeiței Afrodita.

realizat prin incizie, prin imprimare, mai puțin prin excizie. Distribuția decorului are în mod frecvent un caracter tectonic iar punerea sa în valoare este realizată și cu ajutorul lustruirii cu piatra a suprafeței vasului, înainte de ardere. Motive meandrice, romburi, zig-zaguri, benzi, combinații compoziționale de tip stelar sau în vârtej, dar și caneluri și decorații în pastilaj pot fi regăsite în ansamblul decorativ al ceramicii *Basarabi* care, repetăm, este considerată ca o expresie clară a artei triburilor geto-dacice din țara noastră.

Între timp, metalurgia fierului s-a răspândit în toată țara și, dacă la început descoperirile demonstau caracterul accidental al noului metal, de aici încolo el are o prezență hotărâtoare în fabricarea armelor și a uneltelor. Descoperită de către hitiți, în Asia Mică, metalurgia fierului s-a răspândit în mod progresiv în zona Mării Negre și a Mării Egee, pătrunzând la noi cu probabilitate pe două căi: cea nord-pontică, a cimerienilor, și cea balcanică, a dorienilor. Este neîndoiește că răspândirea noii metalurgii nu s-a făcut fără o anume tulburare a relațiilor dintre popoarele timpului, starea de neliniște putând fi descifrată în reapariția așezărilor fortificate.

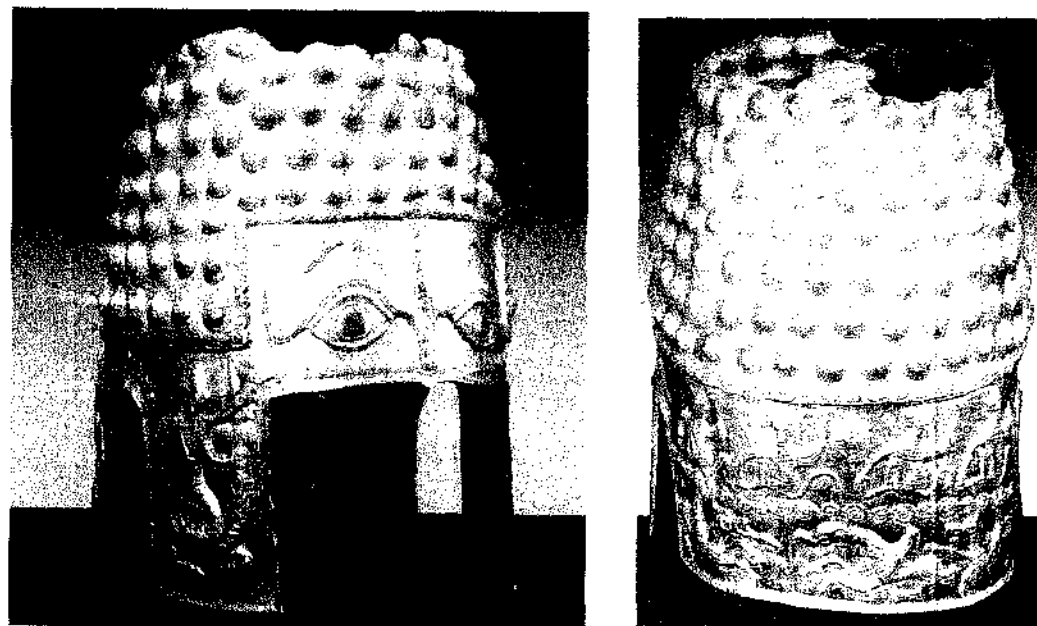
În *Hallstattul* târziu, care poate fi considerat el însuși o nouă perioadă de tranziție, cele mai importante realizări artistice se obțin tot în domeniul ceramicii, grupul stilistic cel mai important fiind cunoscut sub denumirea de *Ferigile* după localitatea cu același nume din județul Vâlcea. Continuând, fără echivoc, tradițiile ceramicii de tip *Basarabi*, ceramica *Ferigile* recurge la aceeași tipologie formală: vase bitronconice, străchini, căni și cești. Decorul, în continuare geometric, este în mod frecvent realizat în sistemul canelurilor. Spre deosebire de vasele canelate ale *Hallstattului* timpuriu, vasele din familia tipologică *Ferigile* utilizează canelura cu foarte multă fantezie, motivul preferat fiind cel al spiralei.

Încă înainte de a se termina prima vârstă a fierului, triburile



Sabia-emblemă de la Medgidia.

Cască de aur
de la Poiana Coșofenești
(jud. Prahova).



geto-dacice de pe teritoriul patriei noastre au fost confruntate cu noi experiențe culturale, rezultat al importantelor mutații de ordin istoric și demografic determinate, în cele mai multe cazuri, de interesele comerciale de schimb, la rândul lor stimulate de întregul proces de dezvoltare socio-economică a societății omenești din spațiul european-mediteranean. De o deosebită însemnătate pentru evoluția ulterioară a culturii și artei geto-dacice a fost instalarea factoriilor și coloniilor grecești pe litoralul Mării Negre, în Dobrogea și pe cursul inferior al Dunării. Potrivit cronicii lui Eusebiu, în anul 657 î.e.n. coloniști originari din Milet au întemeiat orașul Histria, al cărui nume trebuie explicat în legătură cu denumirea grecească a fluviului Dunărea (Istros). În secolul VI î.e.n., coloniști din Heraclea Pontică au întemeiat localitatea Callatis, către sfârșitul aceluiași secol luând ființă și localitatea Tomis, cu participarea corăbierilor din Histria învecinată.

Implantate în teritoriul geților, cu care au întreținut stimulatoare relații de schimb și cu care, de-a lungul timpului, aveau să se stabilească legături de ordin politic și militar, coloniile grecești au adus pe teritoriul țării noastre o serie de elemente arhitectonice, artistice și meșteșugărești, multe dintre acestea fiind absorbite și de mediul autohton. Înconjurată cu ziduri înalte și protejate de turnuri, înzestrată cu edificii publice construite din piatră obișnuită sau chiar marmură, coloniile grecești de pe litoralul pontic inaugura în țara noastră o arhitectură și o urbanistică de tip egeic. În zona sacră a orașului Histria, în secolul V î.e.n. a fost construit un templu dedicat zeiței Afrodita. Distrus încă din antichitate, din acest templu nu este cunoscută decât platforma cu trepte și partea inferioară a zidurilor. Ceva mai bine păstrat este templul din marmură de Tasos construit de către Pisistratos, către jumătatea secolului al III-lea î.e.n. Dedicat unei divinități trace – Marelui Zeu –, acest templu a fost construit în stil doric, foarte sobru ca înfățișare, fiind vorba despre o construcție de tipul *in ante*, cu două coloane în fațadă. Templul Marelui Zeu din Histria trebuie să fi avut o înfățișare deosebit de îngrijită, dovadă fragmentele de arhitravă care păstrează și numele donatorului. Puritatea stilistică a acestui templu ar putea fi explicată prin participarea unor



Monedă istriotă de argint, pe avers: cei doi dioscuri, Castor și Pollux, pe revers: emblema cetății, vulturul și delfinul.



Cască de argint parțial aurită
din tezaurul de la Agighiol
(jud. Tulcea).

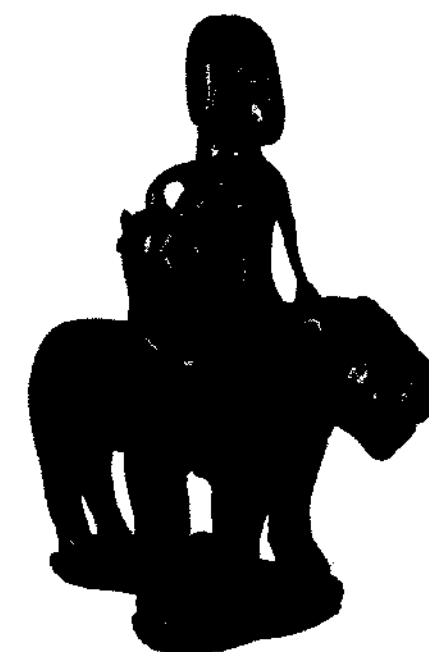
meșteri veniți din Grecia metropolitană. Fapt e că, în această vreme, aflăm despre existența lui Epicrates, originar din Bizanț, ca supraveghetor al zidurilor cetății.

Alături de arhitectură, pentru arta coloniilor grecești trebuie considerată sculptura cu caracter decorativ, monumental sau funerar. Unele piese de sculptură mai importante vor fi fost aduse cu corăbiile, ca de exemplu, statuia de cult a lui Apollo Tămăduitorul, zeu protector al Histriei. Cunoscută prin intermediul reprezentărilor monetare, din această statuie nu se mai păstrează decât baza de marmură neagră. Un cap de mari dimensiuni al zeului Helios a fost executat din piatră de Rhodos. La Callatis a fost descoperit un fragment dintr-o friză de marmură reprezentând o scenă de vânătoare, operă ce datează din perioada elenistică, cu probabilitate din secolele III – II î.e.n. Tot la Callatis o piatră de mormânt cu relief a fost atribuită secolului II î.e.n. Lipsa unor cariere cu piatră de bună calitate ar putea explica de ce sculptura nu a găsit un teren prea favorabil de dezvoltare în coloniile grecești din Dobrogea. În schimb, putem consemna la Histria și la Callatis o foarte abundentă producție de statuete de lut care imitau figurinele feminine colorate din vestitele ateliere de la Tanagra. Ceva mai încheiate, din punct de vedere artistic, ne apar realizările din domeniul ceramicii. Așa cum este de așteptat, coloniile grecești au importat numeroase vase din orașele egeice, cu care întrețineau active relații de comerț, dar, în același timp, atelierele locale au imitat producția de import. Grecii au introdus pe teritoriul țării noastre olăria la roată rapidă, executată dintr-un lut bine spălat și arsă în cuptoare cu reverberație. Vasele grecești produse în Dobrogea au oferit un bun exemplu olarilor geto-daci, contribuind la perfecționarea meșteșugului autohton. Alături de formele tradiționale, meșterii locali vor adopta și formele de ceramică greacă, de asemenea repertoriul lor decorativ, în unele cazuri, chiar reprezentările figurative pictate.

Printre cele mai reprezentative realizări ale ceramicii geto-dacice de inspirație grecească sunt așa numitele boluri „megariene” sau „deliene”. Aparținând cronologic secolelor II – I î.e.n., cupele geto-dacice din



Statuetă feminină de la Callatis
(sec. IV î.e.n.).



Statueta de bronz
de la Năeni (jud. Buzău).

*Pahar de argint din tezaurul
de la Agighiol (jud. Tulcea).*



*Coif de bronz de tip celtic
(Ciumești, jud. Satu Mare).*



*Statuia-menhir de la Sibioara
(jud. Constanța).*

această grupă tipologică au fost produse mai ales în atelierile din Câmpia Dunării (ca acela de la Popești Ilfov, din complexul ipoteticeii Argedava). Lucrate la roată și modelate cu ajutorul unor tipare, aceste vase au un bogat decor în relief mărunț: monede, boabe de grâu, valuri îmbinate, motive geometrice.

Emisiunile monetare ale cetăților pontice au urmat în general modele grecești. Printre cele mai frumoase realizări se cuvine a fi amintite monedele de argint histriote cu reprezentarea dioscurilor și a vulturului purtând în gheare un delfin. De asemenea monedele de la Callatis și cele de la Tomis, cu figura Marelui Zeu, împreună cu monedele macedoniene care vor pătrunde pe teritoriul geto-dacilor. Monedele coloniilor grecești din Dobrogea vor influența emisiunile monetare locale, constituind din acest punct de vedere un important punct de plecare.

În secolele VI-V î.e.n., alături de vahul de influență grecească, pe care existența coloniilor din Dobrogea avea să îl prelungească încă multă vreme, producția meșteșugărească și artistică a geto-dacilor a înregistrat și o destul de puternică influență scitică. Cercetările mai recente au demonstrat că influențele scitice nu trebuie înțelese ca fiind efectul unei invazii⁽¹⁾. În realitate, în condițiile unei autentice eflorescențe socio-economice, metalurgia sciților evoluase foarte mult, iar arta metalelor nobile atinsese trepte foarte înalte, încă din secolul VI î.e.n. Nu este, deci, deloc surprinzător că moda scitică a iradiat până departe, implicându-se deseori în lucrările aurarilor din spațiul carpato-danubian. Absorbând cu rapiditate tehnologia evoluată a metalelor și formelor decorative specifice ambianței scite, meșterii geto-daci au produs în secolele VI-V î.e.n. numeroase opere care, pe drept cuvânt, atrag atenția specialiștilor: oglinzi circulare de bronz cu mânere îngrijit decorate, frecvent fiind motivul cerbului îngeuncheat – oglinzile de la Păuca (jud. Sibiu), Feiurd (jud. Cluj), Jacu (jud. Mureș) – aplice pentru tolbă, ca cele de la Armășoaia (jud. Vaslui) și Bârsești (jud. Vrancea), piesele de harnășament și, în primul rând, psaliile, Histria (jud. Constanța), Tariverde (jud. Constanța), pumnalele scurte de tip *akinakes* (numeroase

*Cnemide din tezaurul
de la Agighiol (jud. Tulcea).*

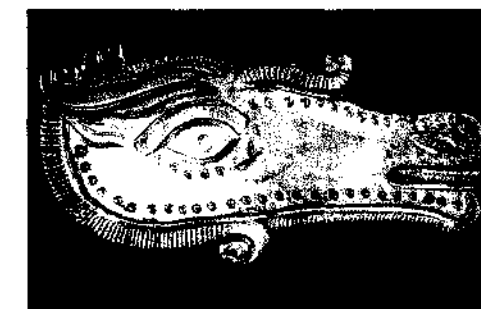


piese descoperite în Oltenia și în Moldova), superba sabie – emblemă – de la Medgidia, statueta de bronz de la Năeni, de asemenea cazanele de bronz de la Iacoveni (jud. Botoșani), Castelu (jud. Constanța) și Scorțaru (jud. Brăila) sunt toate mărturii ale răspândirii modei scitice și totodată dovezi concludente ale stadiului superior de dezvoltare la care se aflau, în acea vreme, meșterii fierari din lumea geto-dacă. Tot sub influența modei scitice au fost realizate mai multe statui din piatră de tip menhir, ca cea de la Baia de Criș (jud. Hunedoara) sau ca cele descoperite în Dobrogea, la Stupina și la Sibioara (jud. Constanța). Având aspectul unor blocuri de piatră abia modelate, statuile menhir reușesc să sugereze figurile unor luptători înarmați, reducerea la minimum a descrierii anatomice și a echipamentului fiind compensată de expresivitatea de ansamblu a formelor.

Considerând în totalitate fenomenul cultural evocat mai sus, avem îndestulător temei să afirmăm că, în secolele care s-au scurs în cadrul tranziției de la vârsta veche la vârsta nouă a fierului, societatea geto-dacică a fost capabilă să opereze un puternic proces de absorbție culturală, ceea ce a permis înfăptuirea unor sinteze originale, în cadrul cărora elementele invocate s-au integrat armonic fondului tradițional.

În preajma anului 300 î.e.n., în acea vreme când regele get Dromichaetes îl învingea pe ambițiosul Lisimach, administrându-i apoi o usturătoare lecție de modestie și de demnitate umană, triburile geto-dacice se aflau la capătul unei întregi perioade de evoluție, pregătindu-se să se înscrie din plin în ceea ce putem numi fenomenul cultural al Europei antice.

Cele mai bune dovezi ale stadiului înalt de dezvoltare la care ajunseseră geto-dacii în această perioadă sunt oferite de tezaurele descoperite la Băiceni (jud. Botoșani), Agighiol (jud. Tulcea), Craiova, Poiana Coșofenești (jud. Prahova). La Poiana Coșofenești a fost descoperită o impresionantă cască din aur, cu obrăzare, decorată în tehnica metalului bătut și gravat. Aparatul ornamental este prevalent figurativ, cerându-se remarcare frumoasele scene de sacrificiu care decorează cei doi obrăzari ai căștii. Foarte asemănător, vădind o reală



*Aplice de argint din tezaurul de la
Craiova.*



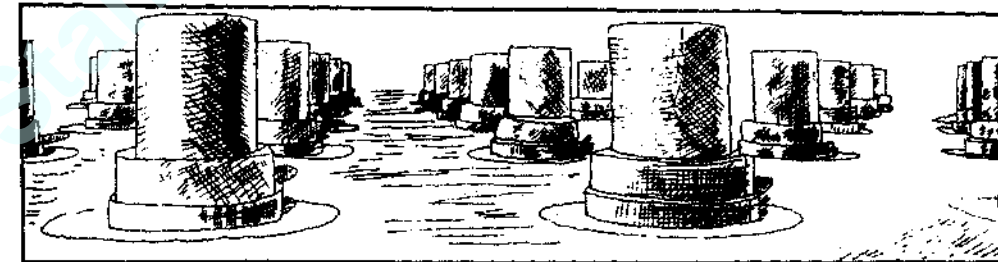
*Corn de argint aurit (Poroina Mare,
jud. Mehedinți).*

unitate de concepție, fără ca elementele decorative de detaliu să fie identice, este coiful din argint parțial aurit de la Agighiol. În ambele cazuri, este vorba despre piese de ceremonial aparținând unor căpetenii militare, care în secolele V–IV î.e.n. vor fi jucat un rol de seamă în viața triburilor geto-dacice. De altfel, tezaurul de la Agighiol mai conține două cnemide, două fiale, două cupe de argint decorate cu motive zoomorfe și mai multe aplice decorative. Tezaurul de la Craiova, care datează din secolul al IV-lea î.e.n., este alcătuit din douăzeci și opt aplice de argint cu protome animaliere stilizate sau cu combinații spiraloide. Având caracterul unor mici sculpturi în „ronde bosse”, aplicele cu protome de tauri sunt remarcabile atât pentru calitatea execuției cât și pentru indicarea, fără echivoc, a cultului solar. Deosebit de prețioase pentru cunoașterea stadiului de dezvoltare materială și artistică la care ajunseseră triburile geto-dacice în preajma anilor 300 î.e.n. sunt tezaurele de la Peretu (jud. Teleorman) și Poroina Mare (jud. Mehedinți). La Peretu, în mormântul tumular al unui șef militar geto-dac, a fost descoperit un foarte bogat inventar funerar: car de luptă, coif argintat, câteva vase de argint și bronz, podoabe și piese de harnașament, de asemenea vase din ceramică. Cea mai interesantă piesă este un cap uman executat din argint, parțial aurit, desigur una dintre cele mai remarcabile opere de acest fel din antichitate, în care recunoaștem existența unei sculpturi figurative în mediul geto-dac, sculptură care va fi beneficiat de experiențele din lumea grecească prin intermediul coloniilor de pe litoral. Către lumea grecească trimite și rhytonul de la Poroina, prețios juvaer local, bogat decorat cu reprezentări antropomorfe în care se recunosc asimilările din arta metalelor aplicate egeice.

În deceniul 280 – 270 î.e.n. s-a produs o puternică deplasare spre răsărit a triburilor celtice, deplasare care a zguduit o bună parte din așezările tradiționale din țara noastră și care a lăsat nu puține urmări în viața populației autohtone. Popor războinic, bun cunoscător al metalurgiei și purtător al unei tehnici avansate pentru producția vaselor de lut la roată rapidă, celții au transmis triburilor geto-dacice o parte din experiența lor în domeniul metalurgiei, expansiunea influenței celtice în spațiul carpato-danubian fiind atestată de numeroasele mărturii arheologice: arme și podoabe, brățări de bronz decorate cu semiove, fibule, nasturi, figurine de bronz – ca frumoasa figurină reprezentând un mistreț – găsită la Luncani (jud. Cluj), coifurile de la Sîlivaș (jud. Cluj) și Ciumești (jud. Satu Mare). În necropola de la Apahida (jud. Cluj) au fost descoperite numeroase vase celtice lucrate la roată rapidă. Ele se caracterizează prin siluete elegante și printr-un decor deosebit de sobru, realizat în benzi. Formele preferate sunt de tipul urnă și strachină adâncă.

În epoca de care ne ocupăm, unul dintre cele mai semnificative sectoare ale artei metalelor în spațiul geto-dacic privește producția de monede. Luând ca model tetradrahmele regelui Filip al II-lea al Macedoniei (cu chipul lui Zeus, pe avers și silueta unui călăreț, pe revers), sau monedele lui Alexandru cel Mare, meșterii geto-daci au bătut numai monede de argint cu aliaj de cupru. În general, monedele geto-dacice sunt schifate, adică prezintă o față concavă și alta convexă, ca urmare a baterii lor cu matrițe. Este de observat că numărul atelierelor producătoare de monede trebuie să fi fost destul de mare, dovadă variantele constatate în răspândirea zonală a pieselor găsite în Oltenia, în centrul Munteniei, în sudul Transilvaniei sau în Moldova de sud.

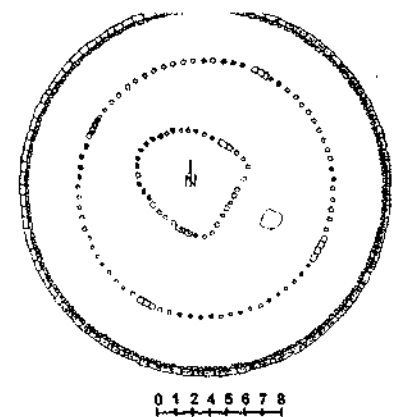
ARTA ANTICĂ PE TERITORIUL ROMÂNIEI



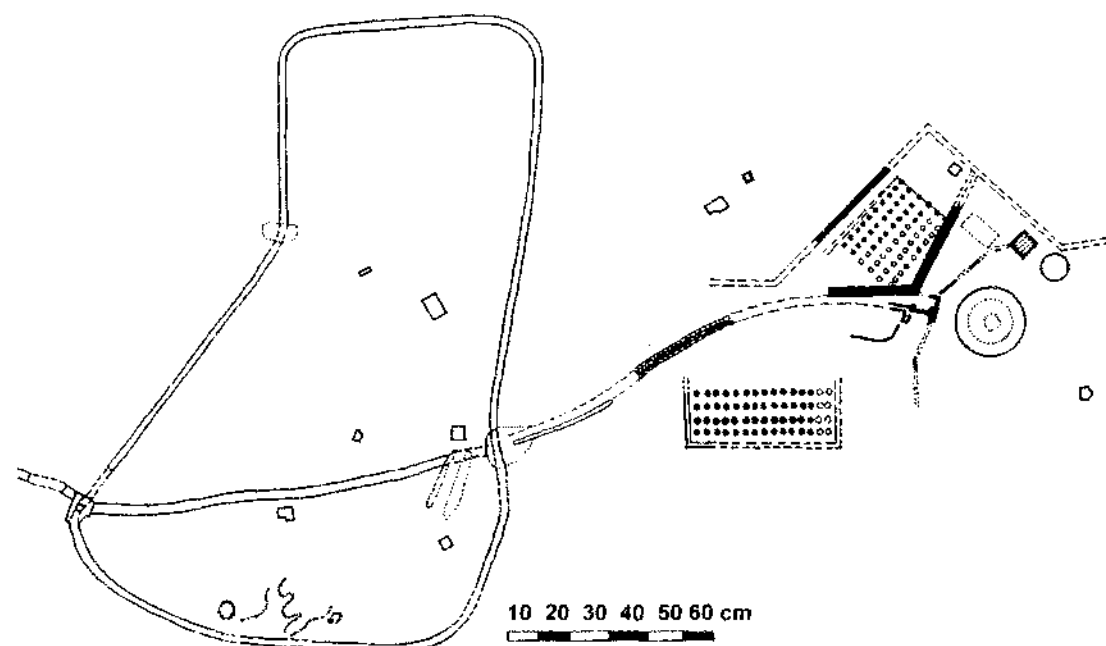
Sanctuarul mare de la Sarmizegetusa-Regia. propunere de reconstituire.

EPOCA REGATULUI DAC

În secolele III și II î.e.n., sub conducerea unor căpetenii destoinice, deseori denumite, în izvoarele vremii, regi – Rhemaxos, Oroles, Rubobostes –, triburile geto-dacice cunosc o progresivă dezvoltare pe plan economic, militar și politic, caracteristică fiind în această vreme constituirea unor uniuni de triburi care prefigurează întemeierea unui stat unitar. La procesul unificării a contribuit, începând din anii de mijloc ai secolului al II-lea î.e.n., apariția unui mare pericol în peninsula Balcanică. Într-adevăr, în anul 146 î.e.n. romanii au cucerit Macedonia transformând-o în provincie. Simțind amenințarea noului dușman, geto-dacii au luat măsuri în consecință, numărul de așezări fortificate cu valuri de pământ și palisade sporind neîncetat. În preajma anului 100 î.e.n. se răspândesc așezările de tipul „dava”, caracteristice geto-dacilor. Îndeplinind funcția de centre economice, politice, militare și religioase, *davele* geto-dacilor erau uneori foarte puternice, având un caracter pronunțat urban, fiind denumite în izvoarele grecești orașe (polis). Atât mărturiile scrise cât și cercetările arheologice demonstrează numărul mare de așezări fortificate ce datează din secolele I î.e.n.–I e.n., perioada aceasta fiind de fapt perioada de maximă înflorire a culturii geto-dace.



Sanctuarul rotund de la Sarmizegetusa-Regia. plan.

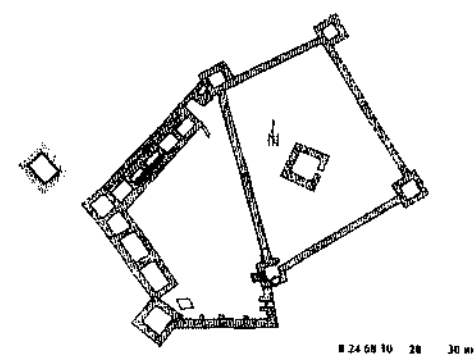


Cetatea Sarmizegetusa-Regia, plan general.

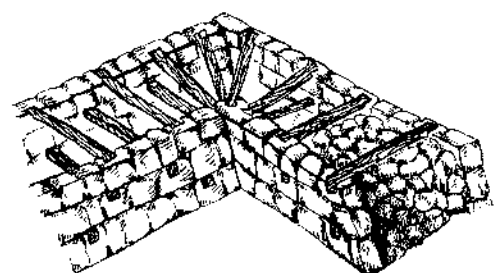
În fapt, ca urmare a constituirii puternicei uniuni tribale în fruntea căreia s-a aflat Burebista, în preajma anului 80 î.e.n. a luat ființă primul stat dac unitar și centralizat. Noile condiții create au permis trecerea la o nouă etapă de dezvoltare, semnificativă fiind în această vreme, alături de absorbirea unor elemente culturale din lumea greacă sau din lumea romană, afirmarea unor elemente originale hrănite din tradiția autohtonă.

Cele mai reprezentative creații ale geto-dacilor, în perioada de maximă înflorire a culturii proprii, privesc organizările teritoriale și compozițiile urbanistice. În mod curent, așezările geto-dacice erau situate pe o înălțime de munte sau de deal, în zonele de șes fiind preferate boturile de terase care puteau fi mai ușor apărate. Punctul cel mai înalt al așezării era rezervat cetății propriu-zise, în jurul căreia au fost amenajate terase pentru construcțiile de locuințe, ateliere meșteșugărești, grajduri și toate celelalte dotări necesare unui complex locuit, al cărui profil de ocupație a rămas întotdeauna mixt: agraro-meșteșugăresc. Dacă, în cazul așezărilor de șes, sistemul defensiv era prevăzut cu valuri de pământ și palisade, la munte întâlnim cetăți de piatră realizate într-o tehnică de construcție specifică dacilor.

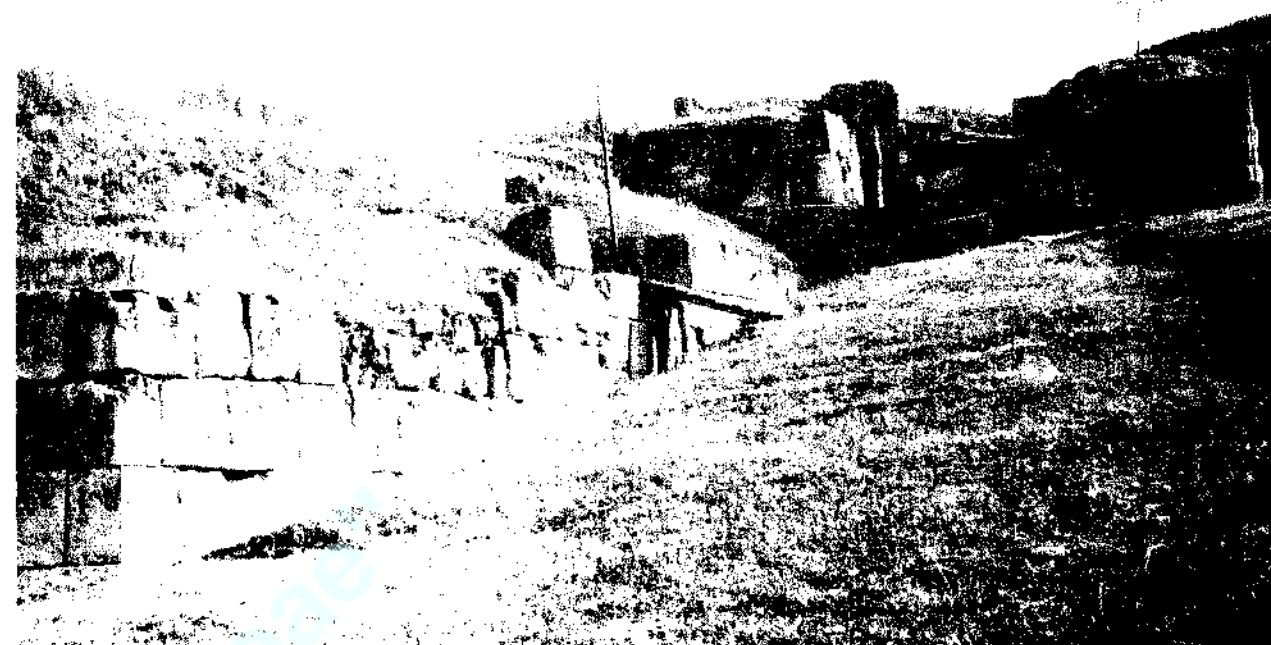
Cel mai important sistem defensiv însoțit de o amplă incintă sacră se găsește în munții Sebeșului, la sud de Orăștie, acolo unde s-a aflat unul dintre marile centre ale uniunilor de triburi geto-dacice și, în orice caz, capitala regelui Decebal: Sarmizegetusa. Pe o vastă întindere, vârfurile de munte au fost înzestrate cu cetăți de apărare ca acelea de la Costești, Blidaru, Fețele Albe, în centrul acestui reductibil dispozitiv fortificat aflându-se cetatea principală. Zidurile, uneori groase de trei metri, au fețe construite din blocuri de piatră de mari dimensiuni, între ele aflându-se un miez de umplutură. Pentru stabilizare, blocurile celor două fețe ale zidului erau legate între ele cu grinzi de lemn. Neîntâlnită la alte popoare, această tehnică de consolidare a fost recunoscută ca fiind specific dacică, comentatorii romani denumind zidurile astfel construite „*murus dacicus*”. Uneori, planimetria relativ regulată a acestor cetăți cu turnuri pătrate ca, de exemplu, la Blidaru, indică absorbirea unor modele din mediul grecesc, după cum din același mediu au fost preluate și țiglele de acoperiș folosite pentru construcțiile mai importante.



Cetatea dacică de la Blidaru, plan.



Zidul dacic, tehnica de construcție.



Cetatea dacică de la Costești, poarta principală.

Sanctualele geto-dacice rămân fără echivalent în lumea antichității atât prin concepția arhitectonică a fiecăruia cât și prin modul de organizare a ansamblurilor. La Sarmizegetusa, în afara cetății, există o incintă sacră cu trei terase situate pe coasta abruptă a muntelui. Scări monumentale făceau legătura între terase, pe care se află sanctuare de două tipuri: dreptunghiulare, alcătuite din șase sau chiar mai multe rânduri de coloane așezate pe baze masive, și circulare. Marele sanctuar circular de la Sarmizegetusa este „desenat” în spațiu de stâlpi de andezit, al căror ansamblu a permis interpretarea că ar fi o transpunere în piatră a calendarului dacic. Cele mai vechi temple dreptunghiulare ce se păstrează la Sarmizegetusa datează, neîndoiește, din vremea lui Burebista, prima căpetenie a dacilor care s-a îngrijit de sistematizarea întregului teritoriu carpato-danubian. Ulterior au intervenit transformări și amplificări, cele mai multe datorate epocii lui Decebal, cu care de altfel se încheie și epoca de glorie a culturii geto-dace. Alături de marele ansamblu de cetăți din munții Sebeșului, se cer amintite cetățile dacice de la Piatra Craivii (jud. Alba), de la Tilișca (jud. Sibiu), de la Bâta Doamnei (jud. Neamț), de la Argedava – localitate identificată cu așezarea de la Popești pe Argeș (jud. Ilfov). În vecinătatea cetăților se aflau numeroase turnuri de pază sau locuințele turn, acestea din urmă fiind de multe ori concepute cu parterul din piatră iar etajele din cărămidă sau lemn.

Deși folosită pe scară largă la construcțiile secolelor I î.e.n.–I e.n., piatra nu a ajuns niciodată să concureze lemnul, cele mai multe case ale geto-dacilor fiind realizate din acest din urmă material. De regulă dreptunghiulare, uneori absidate sau chiar rotunde, casele dacilor erau construite din grinzi masive și acoperite cu stuf, mai rar cu țiglă de tip grecesc. Multe case erau prevăzute cu prispe, element de veche tradiție care avea să fie păstrat și de arhitectura românească de mai târziu. Stâlpii și cosoroabele făcând obiectul unei îngrijite decorații cioplite. Ușile erau masive și împodobite cu balamale și ținte de metal. În unele cazuri, pereții erau acoperiți cu o tencuială de lut, care putea să facă obiectul unei decorații speciale, eventual prin colorare. Despre înfățișarea caselor



Bol de argint din tezaurul dacic de la Sâncrăieni.

Cupă de argint cu două toarte din tezaurul dacic de la Sâncrăieni (jud. Harghita).



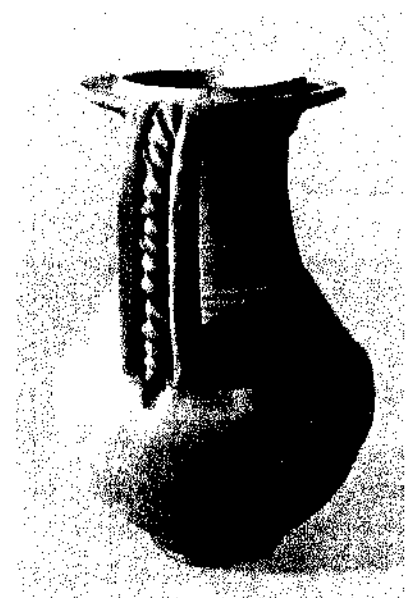
geto-dacice construite din lemn, stau mărturie săpăturile arheologice și reliefurile de pe Columna Traiană, dar mai ales numărul foarte mare și variat de unelte destinate prelucrării lemnului. Chiar dacă monumentele și lucrările de lemn au dispărut, avem dreptul să spunem că arhitectura de lemn și arta lemnului trebuie să fi ocupat un loc de frunte în economia artelor la geto-daci, creând un cadru pe cât de reprezentativ pe atât de original pentru așezările acestora.

Vorbind despre sculele necesare prelucrării lemnului, trebuie să avem în vedere puternica dezvoltare a metalurgiei, centrele de prelucrare fiind atestate pe întregul cuprins al țării. Alături de producția armelor și uneltelor, metalurgia geto-dacică a realizat, în epoca de care ne ocupăm, un mare număr de opere de argintărie: podoabe de diferite tipuri (brățări, torques, fibule, pendantsive), cupe, coifuri, etc. Tezaurul de la Slimnic (jud. Sibiu), Sencruș (jud. Mureș), Șaieș (jud. Mureș), Herăstrău (București) sunt dominate ca inventar de brățări decorate simplu prin răsucire. Dimpotrivă, tezaurul de la Sâncrăieni (jud. Harghita) cuprinde cincisprezece vase din argint ciocănit și gravat, motivele ornamentale fiind din categoria spiralelor, a valurilor grecești sau interpretări stilizate de frunze și motive vegetale. Având aspect de cupă suspendată pe picior cu talpă, vasele de la Sâncrăieni au două toarte sau numai una. Execuția trădează un atelier provincial, dar ansamblul rămâne remarcabil atât prin numărul mare de piese cât și prin unitatea stilistică.

Ocupând, prin tradiție, un loc însemnat în viața artistică autohtonă, ceramica geto-dacă prezintă o mare varietate de forme. Relațiile de schimb cu orașele grecești de pe litoralul pontic explică importul destul de mare de vase grecești, care uneori au fost utilizate și ca model pentru producția proprie. Olarii geto-daci au folosit în perioada de care ne ocupăm roata rapidă, dar nu lipsesc nici vasele lucrate cu mâna. Au fost executate amfore, chiupuri, oale de diferite forme și mărimi, fructiere, străchini, caracteristică fiind ceașca sau cătuia dacică, vas prin intermediul căruia se stabilește o strânsă legătură cu tradiția ceramicii din epoca bronzului. Decorația este în general simplă dar rafinată. Ea rezultă în parte din aspectul pastei negre cu zone lustruite, dar intervine, în unele cazuri, decorul incizat sau pictat după modelul vaselor grecești. Foarte frecventă este decorația cu brăuri alveolare sau cu proeminente, acest tip de decor urmând să fie transmis pe mai departe și ceramicii populare românești. Dintre vasele de import, se cer cu precădere amintite amforele și cupele deliene sau megariene, care au continuat să fie imitate de olarii locali până în secolul I î.e.n. În așezările de la Grădiștea Muncelului, din munții Sebeșului, au fost descoperite fragmente de ceramică dacică pictată într-o viziune care poate fi considerată originală și care nu mai este îndatorată modelelor grecești sau celtice. Apar elemente antropo- și zoomorfe într-o tratare liberă și plină de fantezie, gama cromatică fiind redusă la roșuri și brunuri.



Căpuie (ceașcă) dacică de la Bătea Doamnei (jud. Neamț).



Ulcior din pastă fină cenușie cu decor în funie pe toartă. Poiana Tecuci (jud. Galați).

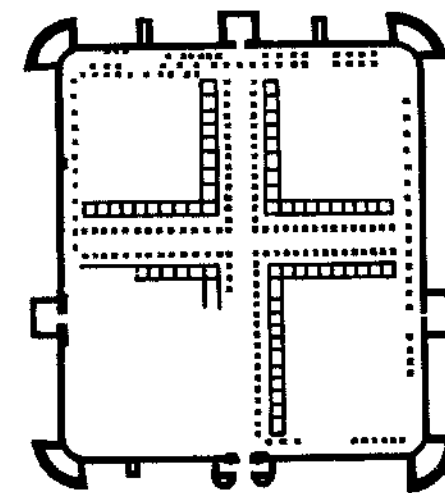


Drobeta, ruinele castrului roman.

EPOCA DACO-ROMANĂ

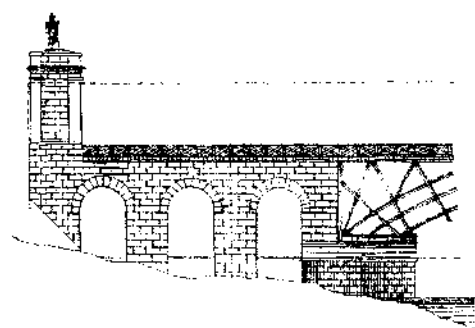
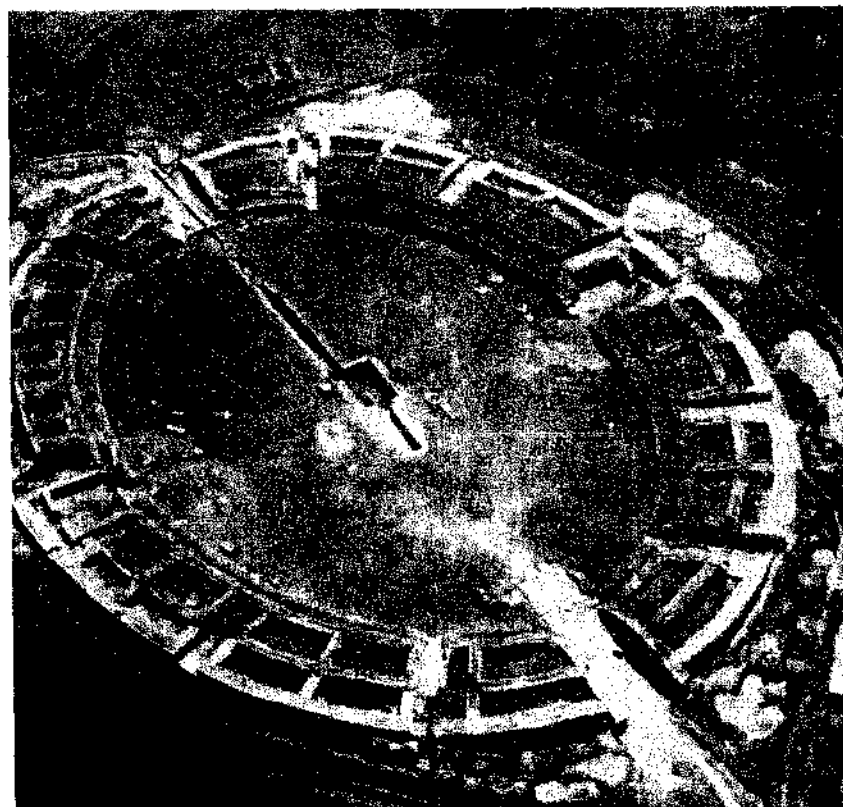
În anii 101-102 și 105-106 e.n. au avut loc războaiele dintre forțele armate imperiale romane conduse de împăratul Traian și armatele dacilor în fruntea cărora s-a aflat temerarul rege Decebal. Experiența militară, efectivele superioare și dotarea tehnică au fost hotărâtoare pentru obținerea victoriei de către romani. Pentru a fi înlesnită trecerea armatelor la nord de Dunăre, la Pontes-Drobeta a fost construit un pod de lemn cu piloni de piatră, prevăzut la ambele extremități cu portaluri monumentale. Autorul podului a fost celebrul Apolodor din Damasc, cel care a construit forul și columna lui Traian din Roma. Incorporată imperiului roman ca provincie, Dacia înfrântă a fost supusă unui incisiv proces de transformare teritorială, noii stăpânitori impunând pretutindeni formele proprii de civilizație și cultură. De aici încolo, pe parcursul mai multor secole, va avea loc un masiv transfer de forme artistice romane pe teritoriul vechii Dacii. Uneori, operele romane au fost importate din restul imperiului, alteori au fost produse pe loc. Dar o foarte mare parte dintre ele sunt rezultatul unor sinteze, la a căror realizare au participat tradițiile artistice locale. Treptat, fenomenul artistic de pe teritoriul Daciei va căpăta o nouă expresie, putându-se vorbi despre o artă daco-romană.

De fapt, influențele artistice romane pe teritoriul Daciei începuseră mai de mult, încă din vremea împăratului Augustus, când Dobrogea a intrat sub supravegherea militară directă a imperiului roman. Incorporată imperiului, Dobrogea (Scythia Minor) a constituit o adevărată poartă pentru iradierea

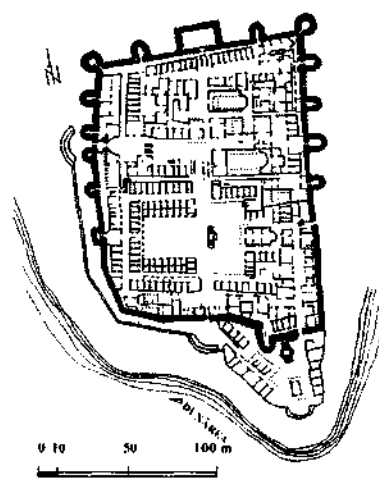


Drobeta, planul castrului roman.

Anfiteatrul roman de la Ulpia Traiana Augusta-Sarmizegetusa.



Drobeta, reconstituirea capului de pod construit de Apollodor (ipoteza arh. A. Teodorescu).



Castrul roman de la Troesmis (Turcoaia, jud. Tulcea), plan general.

civilizației și culturii romane, această iradiere beneficiind de mai vechile legături stabilite între triburile geto-dacice și orașele grecești de pe litoral. Prima grijă a imperiului după cucerirea Daciei a fost organizarea sistemului de comunicații, în acest scop construindu-se numeroase drumuri supravegheate de caste militare. Prin construirea de caste și de orașe fortificate, romanii au transformat Dacia într-un imens șantier, numărul edificiilor construite într-un interval de timp foarte scurt fiind impresionant de mare.

Capitala provinciei Dacia a fost fondată în anii 108-110 și s-a numit Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica. De plan patrat cu laturile de 600/540 de metri, înconjurată de ziduri înalte prevăzute cu creneluri, noua capitală a preluat sistemul urbanistic de tradiție greacă – hipodamic – cu străzi intersectate perpendicular, străzile principale fiind cele axiale, la intersecția cărora se afla piața principală a orașului. Cercetările arheologice coroborate cu cele documentare conduc la concluzia că în Ulpia Traiana au fost construite mai multe edificii cu caracter monumental: temple, reședințe de patricieni, bazine publice. De asemenea orașul era prevăzut cu terme și cu o foarte importantă instituție religioasă, așa numitul *Aedes augustalium*, așezământ instalat într-o construcție monumentală, din păcate păstrată doar în stadiul de ruină. Un anfiteatru de 500 locuri completa zestrea urbanistică a Ulpiei Traiana, oraș care poate fi considerat un model al principalelor realizări urbanistice romane de pe teritoriul Daciei. La proporții mai mici, localitățile Apulum (Alba Iulia), Porolissum (Moigrad, jud. Sălaj), Napoca (Cluj), Potaissa (Turda) și altele pun în evidență clară concepția urbanistică a romanilor, ca și siguranța cu care erau mănuite mijloacele de construcție și decoratie. Folosind cu egală abilitate piatra făuită de mari dimensiuni ca și zidăria cu apareiaj neregulat, eventual cu alternare de piatră și cărămidă, romanii au implantat în Dacia câteva programe arhitectonice caracteristice.



Ruinele unei locuințe bogate din Histria romană.

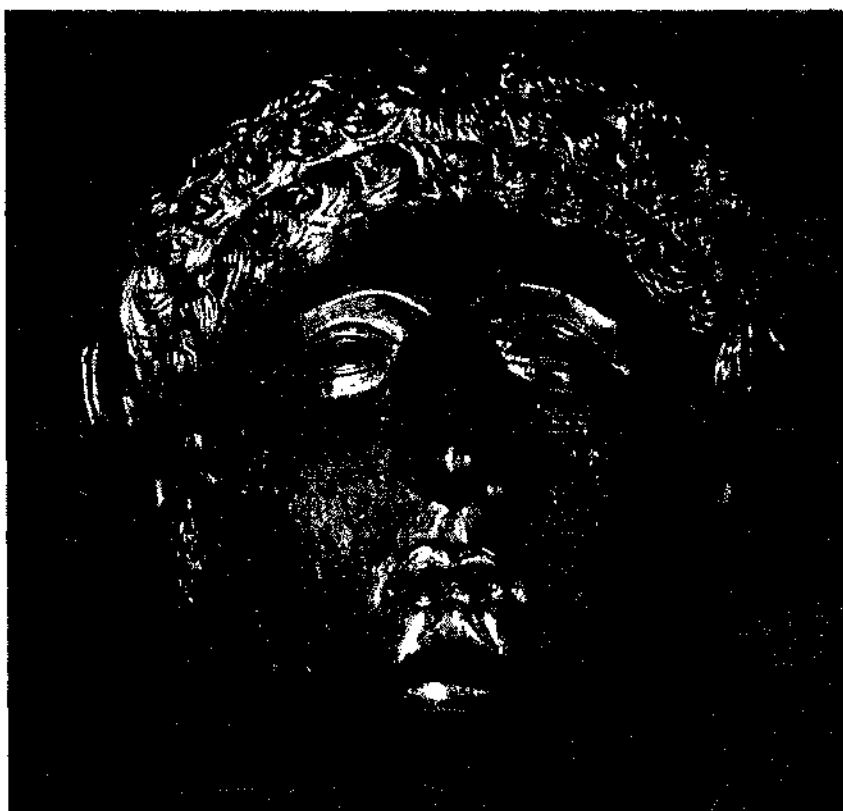
Uneori de mari proporții, constituind adevărate orașe militare, castele romane comportau, în interiorul incintei fortificate, construcții de cazărmi, de pretorii, de bazine. Deosebit de reprezentative sunt castele de la Drobeta, Troesmis (Turcoaia, jud. Tulcea), Arutela (Bivolari, jud. Vâlcea), Tibiscum (Jupa, jud. Caraș Severin) etc. Terme monumentale au existat la Histria, la Ulpia Traiana, la Drobeta și la Tomis, ele fiind decorate cu mozaicuri pavimentare și cu placaje de marmură.

Alături de reședințele mai bogate care se aflau în perimetrul intraurban, trebuie amintite așa numitele *vilae rusticae*, reședințe nobiliare la țară, uneori foarte spațioase și bogat înzestrate. Pentru decorarea spațiilor și edificiilor publice ca și pentru decorarea locuințelor sau a curților interioare, romanii au recurs în mod frecvent la statui din piatră sau din bronz. La Ulpia Traiana a fost descoperit un expresiv cap de bronz al împăratului Traianus Decius. la Porolissum arheologii au dat la iveală fragmente dintr-o prețioasă statuie ecvestră de bronz a împăratului Caracalla, iar la Apulum a fost descoperită statuia de piatră a unui împărat încă neidentificat, probabil Hadrianus. Statuile divinităților trebuie să fi fost de asemenea numeroase: până la ora actuală cea mai importantă descoperire este statuia lui Zeus de la Apulum. De proporții monumentale, zeul este înfățișat așezat pe tron, probabil prin imitarea prototipului clasic realizat de Fidias la Olimpia. Execuția este îngrijită, vădind mâna unui sculptor experimentat. Printre realizările sculpturale de autentică valoare artistică, se cer anuntite *Fortuna* și *Pontos*, figura unei zeițe cu chip de șarpe, altarul celor două *Nemesis* (toate găsite la Tomis), statuia zeiței *Hecate* (descoperită la Ocna Mureș), *Venus Pudica* din bronz (descoperită la Potaissa), numeroase reliefuri cu imaginea sacrificiului mithraic, cu chipul cavalerului trac sau reliefuri și stele funerare, printre cele mai valoroase fiind de semnalat cele păstrate astăzi în muzeele din Drobeta – Turnu Severin și Constanța. Dacă unele



Histria, ruinele termelor.

Mască de bronz descoperită la Carsium
(Hârșova, jud. Constanța).



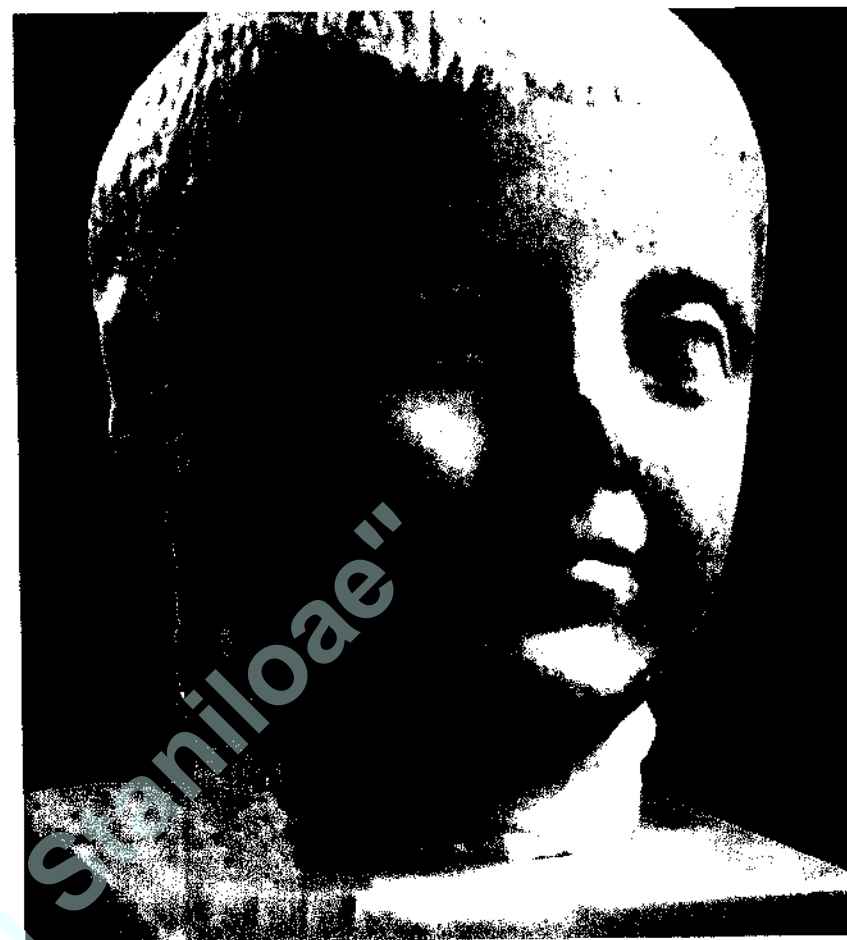
sculpturi din piatră sau din bronz erau cu siguranță importate, altele au fost produse pe plan local, în acest sens, fiind semnificativă menționarea sculptorului Claudius Saturnius din Ulpia Traiana.

Neîndoielnic, cea mai importantă realizare a sculpturii monumentale romane pe teritoriul Daciei este monumentul triumfal *Tropaeum Traiani* de la Adamclisi înălțat de împăratul Traian în anul 109, pentru a celebra victoria armatelor imperiale, obținută împotriva coaliției dacilor în iarna anului 101–102. Compoziția monumentului este foarte simplă. Deasupra unui peron cu trepte se înalță un tambur cilindric de mari proporții deasupra căruia se află un acoperiș de piatră în solzi. Vârful acestui acoperiș este înconjurat de o prismă octogonală, deasupra căreia au fost figurate în piatră însemnele obișnuite ale unui trofeu triumfal. Având un miez de piatră spartă și ciment, monumentul triumfal de la Adamclisi era placat cu piatră tăiată extrasă din cariera învecinată, de la Deleni. Proporțiile sale monumentale (diametrul de 30 metri, înălțimea de 42,40 metri) permitea să fie văzut de departe, ca un adevărat reper de orientare. Tamburul cilindric era înconjurat de un brâu cu metope decorate cu reliefuri ce reprezentau aspecte ale războiului, figuri de daci și de femei dace, unități romane, scene de luptă. Tratarea reliefurilor este îndeobște de tip provincial, stângăcia execuției fiind compensată de expresivitatea sinceră a reprezentărilor. Alături de reliefurile de pe Columna Traiană de la Roma, metopele de pe monumentul triumfal de la Adamclisi se constituie în documente dintre cele mai importante pentru evocarea dramaticei înfruntări războinice dintre daci și romani⁽¹⁾.

Alături de sculptură, dintre artele monumentale o mențione deosebită se cuvine mozaicurilor pavimentare. La Ulpia Traiana au fost descoperite în secolul trecut mozaicuri ce reprezentau scene din Iliada. Cunoscut astăzi doar prin intermediul unor fotografii, aceste mozaicuri par să se fi



Altarul celor două zeițe Nemesis,
Tomis (sec. II–III).



Cap de copil (sec. II).
Drobeta-Turnu Severin.

numărat printre operele reprezentative ale artei muzive de epocă romană. La Apulum, de asemenea, au fost descoperite mozaicuri pavimentare, mici fragmente fiind surprinse și la Histria sau la Tomis.

Domeniul artelor decorative este cu consistență ilustrat de numeroasele materiale descoperite în săpăturile arheologice. Statuetele și aplicele din bronz, podoabele din aur și argint atestă dezvoltarea metalurgiei fine în strânsă colaborare cu ceramica. Ceramica epocii este ilustrată printr-o mare cantitate de vase de producție greacă sau romană.

Deosebit de semnificativ este faptul că, după modelele vaselor de import, s-a constituit și o producție locală, în cadrul căreia se insinuează în mod frecvent elemente tradiționale de formă și de decorație. În același timp olăria autohtonă este bine reprezentată de vase care rămân în tradiția geto-dacică, fenomenul de remanență a vechilor modele fiind deosebit de puternic în acele teritorii care nu fuseseră încorporate provinciei romane. În Moldova, unde triburile *carpilor* reușiseră să-și păstreze libertatea, olăria acestei epoci acuză reale calități: proporțiile sunt armonioase și expresive, suprafețele sunt netede și bine finisate ca rezultat al execuției la roata rapidă. Căni de diferite tipuri, străchini joase sau înalte, anfore au fost executate dintr-o pastă de bună calitate și arse în cuptoare cu reducere, de unde culoarea întunecată, aproape metalică. Prezența pe teritoriul întregii Dacii a ceramicii de tradiție demonstrează permanența unor forme de viață legate de realitățile autohtone și concurează la precizarea rolului pe care populația geto-dacă l-a avut în procesul etnogenezei poporului român și, în același timp, la transmiterea unui fond de elemente artistice ce vor fi valorificate cu precădere în cuprinsul artei de ambianță rurală.

Vechea istoriografie a acordat o exagerată importanță hotărârii împăratului Aurelian din anul 271 de a retrage la sudul Dunării



Venus Pudica, statueta de bronz
descoperită la Potaissa (Turda,
jud. Cluj).



Zeitate marină în chip de șarpe,
statuie de marmură, Tomis (sec. II–III).

Trei signiferi în marș, metopă de la monumentul triumfal Tropaeum Traiani.

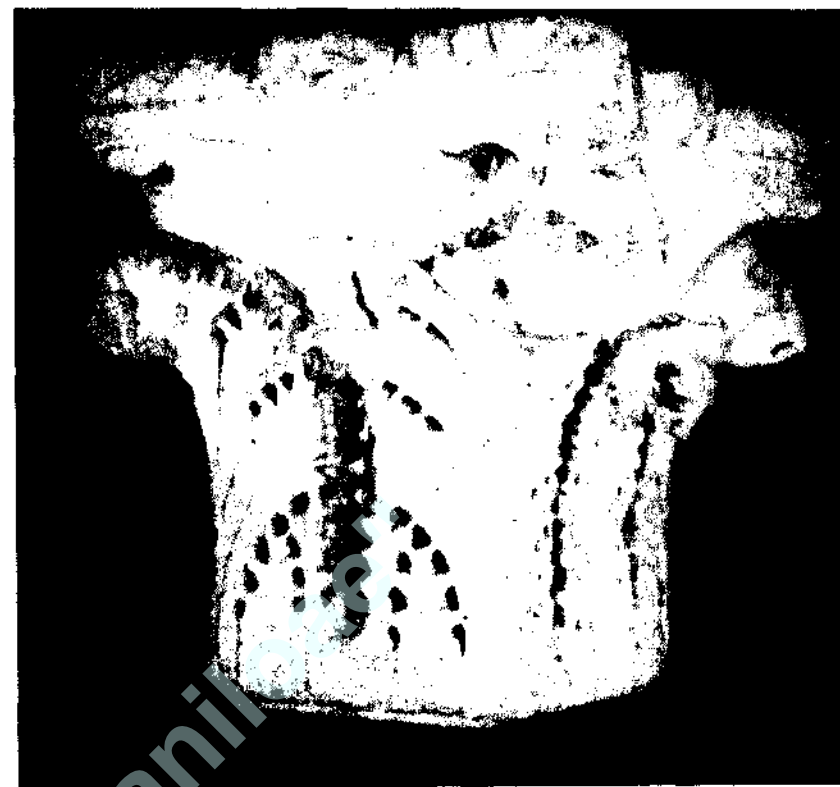


Familie de daco-romani, monument funerar (sec. II) descoperit la Bruda (Aiud, jud. Alba).

administrația romană din Dacia. Retragera administrației și a garnizoanelor militare nu a însemnat abandonarea vastului și bogatului teritoriu dacic în care marea majoritate a populației continua să viețuiască și să producă bunuri materiale de care imperiul era interesat. Chiar și în lipsa unei stăpâniri efective, imperiul continua să controleze teritoriul nord-dunărean, iar schimburile economice au păstrat o destul de mare frecvență, ca dovadă numeroasele tezaure monetare descoperite la sud și la nord de munții Carpați. Interesul imperiului pentru limesul dunărean și pentru supravegherea întregii zone se concretizează în timpul împăratului Dioclețian (284 – 305) prin intensă activitate de reconstrucție a cetăților și castrelor din Dobrogea care, rămânând în posesia Romei, a constituit o permanentă platformă de iradiere a culturii materiale și spirituale latine în spațiul carpato-danubian. Prin grija lui Dioclețian au fost reconstruite castrele Troesmis, Axiopolis, Noviodunum, Aegyssus, a fost construită cetatea Dinogetia și a fost în mare măsură reconstruit orașul Tomis care, de aici încolo, va cunoaște o permanentă ascendență asupra centrelor urbane pontice.

În condițiile arătate, fenomenul romanizării din punct de vedere etnogenetic și cultural a continuat să fie activ în vechea Dacie, chiar dacă pe plan local au intervenit unele mutații cu consecințe importante pentru fenomenul artistic. Într-adevăr, profitând de retragerea aureliană, dacii liberi din Moldova, cunoscuți îndeobște sub denumirea de carpi, au pătruns în Transilvania contribuind la reiterarea unor vechi tradiții autohtone. Pe de altă parte, trebuie luat în considerare rolul crescând, pentru o perioadă de timp, al goților care au pătruns în Dacia, exercitând o autoritate de tip militar.

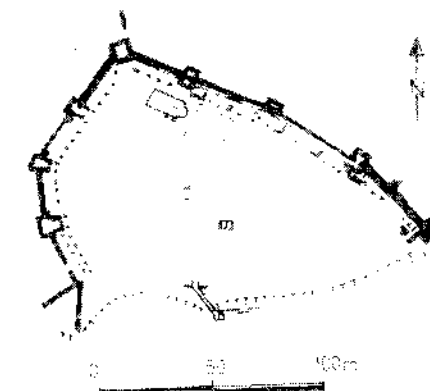
La începutul secolului al IV-lea, deci după trei decenii de la retragerea aureliană, împăratul Constantin cel Mare a inaugurat o politică foarte activă la Dunărea de Jos. În primul rând el a intervenit în sistemul defensiv al Dobrogei, reconstruind în întregime orașele Tropaeum Traiani (în anul 316) și orașul Tomis, care de aici încolo se va denumi după numele său. Constantia (de unde Constanța de mai târziu). Dar



Capitel din bazilica episcopală de la Tomis.

Constantin nu s-a mulțumit numai cu stăpânirea dobrogeană; el a trecut la Nordul Dunării reincorporând sub stăpânirea imperiului Oltenia, Câmpia Dunării și poate Banatul. Ca urmare a restabilirii stăpânirii nord-dunărene, Constantin cel Mare construiește cetățile de la Drobeta, de la Sucidava și întemeiază la vărsarea Argeșului cetatea Constantiniana Daphne, care trebuie să fi fost destul de importantă, deoarece, în onoarea acestui eveniment, împăratul va emite o monedă specială. Dar mai semnificativ decât toate cetățile, nu numai din punct de vedere tehnic și arhitectonic dar și istoric, este podul construit între Oescus și Sucidava de către inginerul Teofilus Patricius din Constantinopol⁽²⁾. Inaugurat la 5 iulie 328, în prezența împăratului, podul de la Oescus-Sucidava reprezintă nu numai cea mai amplă operă de acest tip a antichității, depășind în lungime podul lui Apolodor de la Pontes-Drobeta, dar și dovada pertinentă a restabilirii legăturii dintre imperiu și Dacia. Ca urmare a întemeierii Constantinopolului și a instalării aici a capitalei romane (anul 330), influența cultural-artistică a imperiului la nordul Dunării a cunoscut o progresivă ascendență, în pofida faptului că, nu o dată, teritoriul Daciei a fost devastat de trecerea popoarelor migratoare.

Deosebit de complex din punct de vedere istoric și foarte activ în domeniul construcțiilor, secolul IV este caracterizat prin împletirea de forme artistice romane cu cele de tradiție autohtonă, implicând în această tradiție nu numai fondul dacic dar și cel roman deja asimilat. De asemenea, nu trebuie neglijat aportul artistic al popoarelor migratoare, care la rândul lor se aflau sub semnul influențelor orientale, elenistice și romane. La toate acestea se cere adăugată răspândirea noilor programe arhitectonice și iconografice legate de religia creștină, pe care Constantin cel Mare o recunoscuse ca religie oficială de stat. Încă din secolul IV pot să dateze cele mai vechi bazine creștine descoperite la Tomis. Tropaeum Traiani, Histria, Callatis și – la nordul Dunării, în Oltenia, la Sucidava, Slăveni etc. La Tomis a fost dezvelită, printre altele, o bazilică de mari proporții, poate catedrala episcopiei Scythia Minor, alcătuită din trei nave despărțite prin șiruri de coloane. Bazilica episcopală din Tomis mai



Sucidava, planul cetății.

era prevăzută cu un atrium și o absidă semicirculară sub care se afla o criptă cruciformă. Pardosit cu cărămidă specială, având pereții placați cu marmură, edificiul a fost decorat și cu picturi murale, cel puțin în criptă unde s-au găsit mai multe urne. La o altă bazilică, cripta se păstrează ceva mai bine, punând în evidență decorul pictat, constând aproape în exclusivitate din elemente geometrice (romburi, cercuri și motive vegetale cu caracter simbolic – vrejuri de iederă și de viță)³¹. De o neobișnuită monumentalitate trebuie să fi fost edificiul public al portului Tomis. Păstrat parțial, el a conservat un vast mozaic pavimentar decorat în exclusivitate cu motive geometrice și florale. Prin proporțiile și calitatea artistică, mozaicul constanțean ocupă un loc de excepție în cadrul artei romane a secolului IV, alăturându-se celorlalte măturii care exprimă interesul imperiului pentru zona Dunării de Jos. La nordul Dunării, alături de intervențiile directe ale constructorilor imperiali, autohtonii nu încetau ei înșiși să fie producători și consumatori de artă. Exceptând lucrările de fortificare ale amfiteatrului de la Ulpia Traiana transformat în cetate de refugiu, construcțiile populației daco-romane din spațiul carpato-danubian erau aproape în exclusivitate din lemn, după cum se dovedește prin cercetările de arheologie.

Numeroasele tezaure monetare de proveniență romană, răspândite în toată țara, atestă continuitatea și chiar înflorirea schimburilor comerciale cu imperiul. În același timp, trebuie consemnată răspândirea operelor de artă creștină, ca frumoasa gemă de la Potaissa, gemele de la Romula, opaițele de bronz și mai ales așa numitul „donarium” de la Biertan, alcătuit dintr-un disc de bronz, în care este înscrisă crucea monogramatică a lui Iisus Hristos, de care atârnă o tăbliță tot din bronz, cu inscripția: *Ego Zenovius votum posui*, în traducere „Eu Zenovie am pus această danie”.

Atribuit verosimil secolului IV, un monument deosebit de prețios pentru epoca paleocreștină din țara noastră se află la Niculițel. Este vorba despre o bazilică cu trei nave, absidă semicirculară și nartex. Din acest edificiu de dimensiuni monumentale s-a păstrat intactă doar cripta de cărămidă, cu boltă de tipul „a vela”. În fapt, cripta de la Niculițel este un autentic *martyrion*, aici fiind înmormântate patru victime ale sângeroasei persecuții anticreștine declanșate de împăratul Licinius în anii 319–322, martirii: Zotikos, Attalos, Kamasis și Philippos⁴¹.

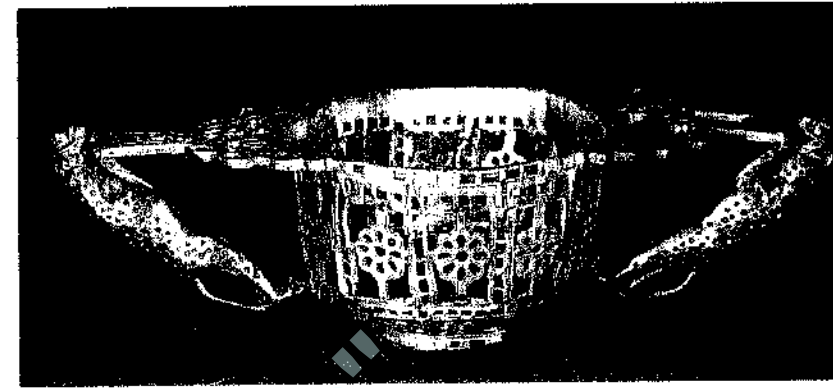
Pentru secolul IV arta popoarelor migratoare din țara noastră este ilustrată aproape în exclusivitate de câteva tezaure ce fuseseră îngropate în grabă, în fața pericolelor cu care năvălitorii erau, ei înșiși, confrunțați. Atribuit căpeteniei vizigote Athanaric, tezaurul supranumit „Cloșca cu pui”⁵¹, descoperit la Pietroasele (jud. Buzău), este, neîndoiește, cea mai reprezentativă operă de orfevrărie din această vreme pe teritoriul patriei noastre și chiar pentru lungul interval de timp în care popoarele migratoare au întreținut o stare de permanentă neliniște pe teritoriul carpato-danubiano-pontic. Alcătuit, la descoperire, din 22 de piese din care numai 12 s-au păstrat, tezaurul conține mai multe vase, dintre care mai importante sunt: o pateră, două vase poligonale, o fibulă mare și un colan lat. Prefurcarea metalului prețios recurge la procedee foarte variate: ciocănire, traforare, gravare, împodobire cu pietre prețioase în tehnica *cloisonné*. Elemente antropomorfe și zoomorfe, care intervin în decorarea acestor obiecte de aur, vădese o artă eclectică cu numeroase sugestii din largul spațiu de cultură romano-oriental, totul modelat cu o preocupare obsesivă pentru abundența ornamentală, proprie gustului barbar al căpeteniei vizigote.



Opaiț de bronz de la Luciu
(jud. Ialomița).

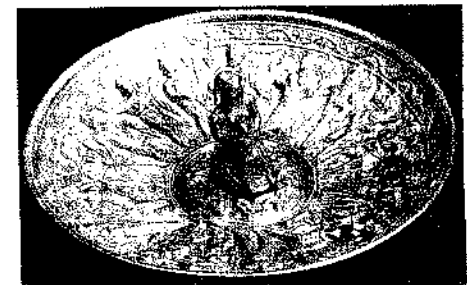
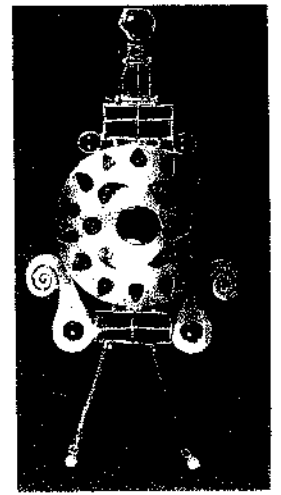


Mască romană descoperită la
Sarmizegetusa.

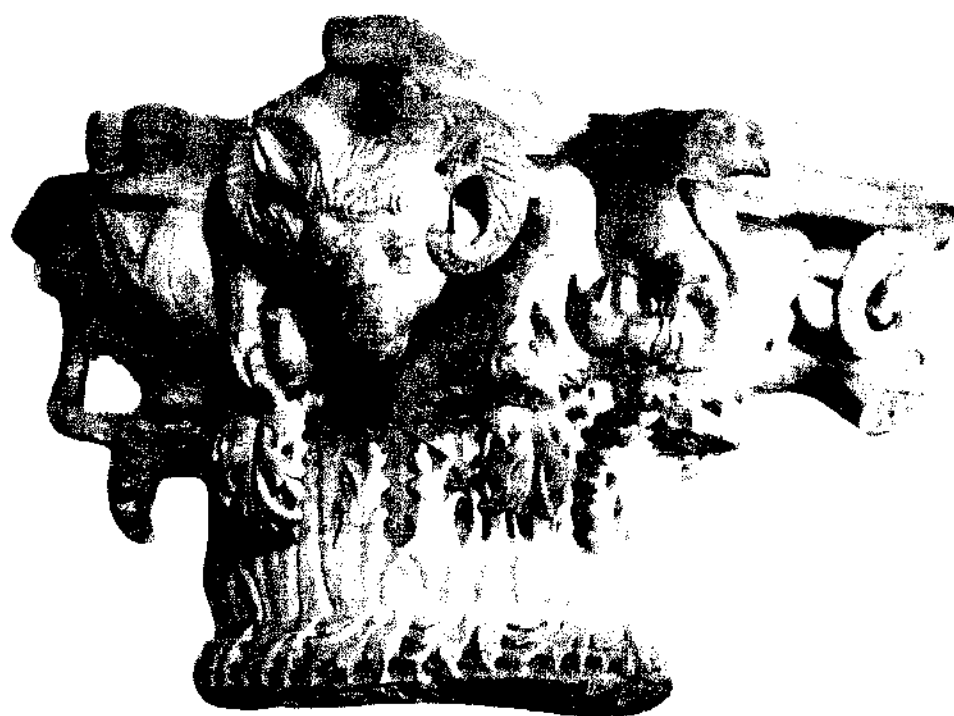


EPOCA MIGRAȚIILOR ȘI A STĂPÂNIRII BIZANTINE LA DUNĂRE

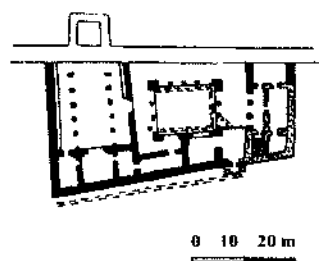
Pe fondul consistent al moștenirii constantiniene, secolele V-VI au reprezentat o epocă de progresivă dezvoltare a arhitecturii și artei romane la Dunărea de Jos, prin aceasta exercitându-se o fertilă stimulare a activității artistice în interiorul țării, în pofida neîncetatei mișcări a migratorilor și a faptului că, în secolul V, părțile de vest ale țării fuseseră afectate de pătrunderea triburilor gepidice, cărora în anul 567 le-au luat locul avarii. În vremea împăratului Anastasius I (491–518) și, mai ales, în vremea lui Justinian (527–565), toate așezările fortificate din Dobrogea și de pe limesul dunărean au fost reconstruite și amplificate. La Histria, Tomis, Dinogetia, Noviodunum, Ulmetum, Troesmis, Drobeta, Constantiniana-Daphne, Sucidava, Turris, pretutindeni lucrările de fortificare au dat posibilitatea constituirii unor șantiere puternice, în legătură cu care ne putem lesne explica și realizarea altor edificii impozante. Într-adevăr, din această epocă datează numeroase edificii civile, alături de care se cer amintite mai multe bazilici monumentale. Dintre acestea vom semnală bazilica de marmură de la Tropaeum Traiani, lângă care se află un baptisteriu cu naosul de plan triconc, această dispoziție de plan întâlnindu-se pentru prima oară pe teritoriul țării noastre. Bazilici trinavate au fost construite la Garvăn-Dinogetia, la Noviodunum, la Troesmis. Printre monumentele de excepție se cuvine a fi amintită bazilica de tip sirian de la Callatis-Mangalia. De plan trinavat fără absidă, bazilica din Callatis era prevăzută pe latura de sud cu o curte interioară înconjurată de coloane. De mari proporții și cu planimetria mai complexă a fost bazilica cu transept de la Tropaeum Traiani, monument de tip trinavat cu absidă și criptă. Alături de impozantele bazilici trinavate, se cer a fi amintite bazilicile mononavate, care au fost descoperite în număr mare în întreaga zonă a Dobrogei și a Dunării de Jos: la Sucidava, Tropaeum Traiani, Histria, Tomis, Isaccea și în alte localități. Dintre acestea, în mod special, se cuvine a fi amintită bazilica mononavată de la Troesmis, care prezintă particularitatea de a fi compartimentată în naos-pronaos și exonartex, această împărțire de-a lungul axei



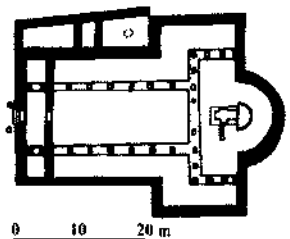
Piese din tezaurul „Cloșca cu pui”
descoperit la Pietroasa (jud. Buzău).



Capitel din bazilica de la Callatis.



Bazilica de tip «sirian» de la Callatis (Mangalia, jud. Constanța), plan.



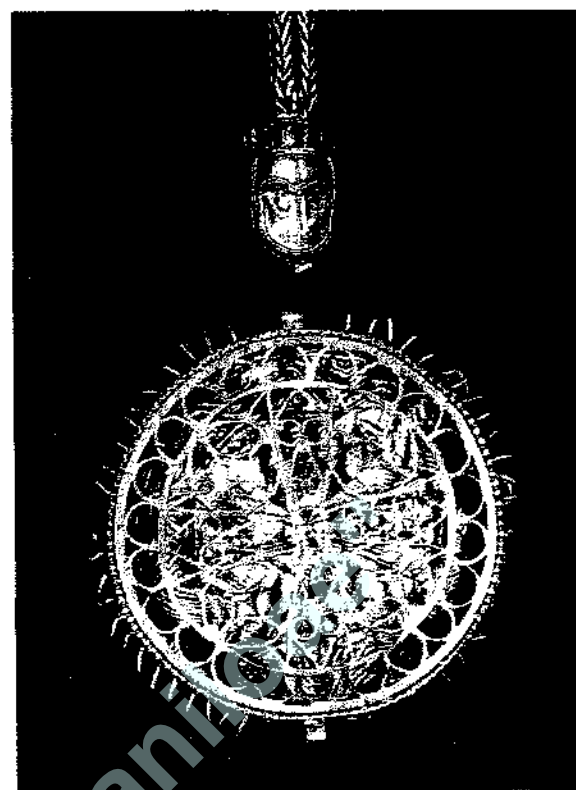
Bazilica cu transept de la Tropaeum Traiani, reconstituire și plan.

longitudinale devenind de aici încolo caracteristică pentru bisericile lumii bizantine. Înflorirea generală a așezărilor din Dobrogea și din zona Dunării de Jos a fost mai ușor de demonstrat la Histria, unde cercetările arheologice au pus în evidență un întreg cartier romano-bizantin, așa numitul *Domus*, care în secolele V – VI cuprindea numeroase edificii cu etaj, unele înzestrate și cu capele private.

Cercetările arheologice întreprinse până în prezent au descoperit pe teritoriul patriei noastre mai mult de 30 vechi bazilici creștine aparținând perioadei de reșezare a imperiului roman la Dunărea de Jos. Toate aceste monumente împreună cu fortificațiile despre care a fost vorba, împreună cu celelalte mărturii de artă răspândite pe întinsul țării constituindu-se într-un remarcabil capitol al legăturii dintre antichitatea daco-romană și Evul Mediu^{*)}.

Alături de arhitectură, domeniul artistic cel mai bine reprezentat este sculptura cu caracter monumental și funerar. La Callatis au fost descoperite mai multe capiteluri provenind de la bazilica creștină, între care unul, de o remarcabilă frumusețe, de tip compozit. Decorat cu frunze de acant, cu capete de berbeci și cu imagini ale porumbelului, capitelul de la Callatis aparține unui tip de largă răspândire, așa numitul capitel *theodosian*, originea sa tipologică fiind în Constantinopol. Executat din marmură de Procones, el a fost adus, probabil, direct prelucrat de la carieră. Alte capiteluri, caracteristice arhitecturii bizantine timpurii, cu elemente ionice și cu impostă, de asemenea cu motivul crucii, au fost descoperite la Callatis, Histria, Tomis, în acest din urmă oraș numărul capitelurilor provenind de la diferitele bazilici fiind foarte

^{*)} În domeniul arhitecturii această legătură este ilustrată de mănăstirea de lângă cetatea Ibida (Slava Rusă, jud. Tulcea), dispărută în secolul VII. Ultimei etape de construcție, datată de arheologi după distrugerile avarice din anul 585, îi corespunde organizarea unei incinte în jurul unei biserici de plan sală ridicată în a doua jumătate a secolului al XIV-lea (A. Opaît, C. Opaît, T. Bănică, *Complexul monastic paleocreștin de la Slava Rusă*, R.M.I., LIX, 1, 1990, p. 18 passim) (CM).

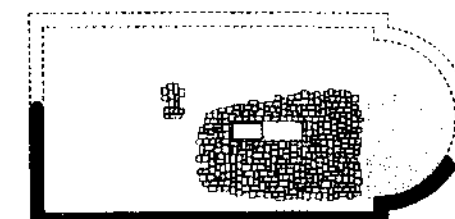


Pectoral de aur de la Someșeni (jud. Cluj).

mare. Alături de capiteluri se cer amintite monumentele funerare cu însemne creștine, foarte îngrijită ca execuție fiind stela funerară a lui Terentius din Tomis, decorată cu monograma numelui lui Iisus Hristos.

Pictura murală și decorația murală în general au mai fost menționate în legătură cu construcțiile de bazilici. Revenind asupra acestui subiect, este timpul să spunem că din secolele V – VI provin numeroase fragmente de pictură găsite în sfărâmurile mai multor bazilici din Dobrogea, cele mai importante fiind cele păstrate din cripta bazilicii din Constanța. Un mozaic pavimentar descoperit în același oraș a aparținut unei bazilici creștine din secolele IV-V, refăcută în secolul al VI-lea. Compoziția decorativă constă dintr-un armonios grupaj de cartușe în câmpul cărora se înscrie motivul de veche tradiție al zvasticii. Marele mozaic din edificiul portului Tomis-Constanța a fost apreciat ca unul dintre cele mai mari covoare pavimentare din lume, suprafața sa inițială fiind de circa 2.000 m.p., din care s-au păstrat ceva mai mult de două cincimi. Alcătuit din cubulețe de piatră, marmură și ceramică, albe, roșii, negre, verzi și galbene, mozaicul constănțean este decorat cu elemente geometrice, funii care formează câmpuri decorative și vase cu flori. Lângă unul dintre acestea se află un porumbel, singurul motiv zoomorf care constituie un simbol legat de practicile creștinismului.

Arta metalelor este reprezentată în lumea așezărilor romane din Dobrogea și de la Dunăre prin obiecte de podoabă precum inele, cercei și cruciulițe, ca cele descoperite la Histria (sec. VI), prin opaițe și lămpi de bronz, ca cele descoperite la Tomis (lampă în formă de pește), la Luciu (jud. Ialomița), la Alba Iulia, prin cataramă de bronz, ca cele de la Histria. Piatra Frecăței (jud. Tulcea), Constanța, Mangalia, prin cădelnițe ca aceea de la Garvăn-Dinogetia (jud. Tulcea). Piesa cea mai importantă este marele disc de argint parțial aurit provenit de la Tomis și păstrat astăzi în colecțiile muzeului Ermitaj – Sankt Petersburg. Inscricția ne arată că este vorba de un disc confecționat prin grija episcopului Paternus de la Tomis, în timpul împăratului Anastasius I (491–518). Având în centru, ca motiv decorativ, dar și ca element simbolic, monograma lui



Bazilica mononavată de la Sucidava Celei, jud. Olt).



Cruciulițe-pendantiv de aur de la Histria.



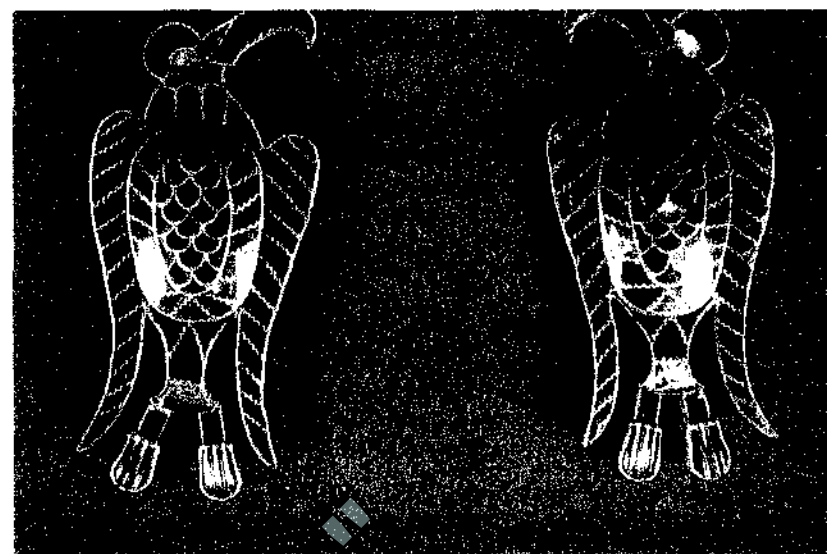
Cercei de aur de la Histria.

Iisus Hristos însoțită de literele Alfa și Omega, discul este prevăzut cu o foarte bogată bordură decorativă cu un vrej de viță, formând o curbă ondulatorie însoțită de mici reliefuri cu figuri de sfinți, de păsări și de animale. Alături de această impozantă piesă se cere amintii marele pectoral de aur descoperit la Cluj-Someșeni, și acesta decorat cu semnul crucii și cu monograma lui Iisus Hristos. Pectoralul de la Cluj-Someșeni face parte dintr-un tezaur gepidic și el ilustrează, alături de altele elemente, iradierea artei metalelor din lumea romano-bizantină în mediul popoarelor migratoare. Deosebit de interesante sunt tiparele de gresie sau de marnă pentru turnarea cruciulițelor simple, tipare găsite atât în zona Dunării (Olteni, jud. Ilfov) cât și în nordul țării, ca de exemplu la Botoșana (jud. Suceava). Producția de cruci pentru populația autohtonă creștină ne demonstrează atât densitatea acestei populații care nu se lăsa intimidată de mișcările valurilor migratoare, cât și faptul că ea continua să se îndeletnicească cu meșteșugurile de diferite tipuri, inclusiv turnarea metalelor.

Arta ceramicii din secolele V – VI este atestată prin producția de vase de diferite tipuri (oale cu toartă, căni, farfurii, străchini, etc.), de asemenea prin numărul foarte mare de opaițe, cele mai multe decorate cu însemne creștine. Opaițele de la Oradea, Drobeta, Ulpia Traiana. Apulum se alătură dovezilor despre continuitatea populației autohtone în tot cuprinsul țării. Lor trebuie să le adăugăm numărul mare de opaițe descoperite în zona Dunării la Tomis, la Callatis, la Sucidava, la Dinogetia, etc.

La începutul secolului al VII-lea au avut loc în zona Dunării de Jos grave evenimente, care aveau să schimbe în mare măsură configurația raporturilor dintre popoarele Europei de sud-est. În anul 602, ca urmare a răscoalelor conduse de centurionul Focas, frontiera Dunării se prăbușește, peninsula Balcanică deschizându-și porțile pentru masiva pătrundere a triburilor slave, care și până atunci amenințaseră această zonă de mare interes pentru apărarea capitalei imperiale. Ca urmare a transformărilor intervenite în viața imperiului, împăratul Heraclius (610-641) înlocuiește limba latină cu limba greacă ca limbă oficială în stat, inaugurând cu aceasta istoria bizantină în sensul propriu al cuvântului. Profitând de slăbirea frontierelor și, în general, de confuzia care domnea în imperiu, în anii 679 – 680 cetele bulgare conduse de Asparuh trec Dunărea, traversează Dobrogea și se instalează în Moesia răsăriteană, capitala noului stat fiind așezată la Pliska, într-o mai veche cetate romană. În legătură cu aceste evenimente trebuie remarcat faptul că, prin așezarea bulgarilor în Balcani, Bizanțul nu și-a pierdut controlul cetăților de pe litoralul dobrogean și nici al celor situate de-a lungul Dunării de jos. Bine protejate de ziduri, accesibile pe calea apei, aceste cetăți au continuat să-și dezvolte activitatea tradițională, desigur în condiții mai grele, plătind probabil și tribut noilor veniți. Prin intermediul acestor cetăți, elementele culturii bizantine au continuat să dăinuiească, asigurându-se și transmiterea unor noi experiențe artistice către interiorul teritoriului vechii Dacii. Datorită împrejurărilor istorice neprielnice, o destul de lungă perioadă de timp nu se înregistrează construcția nici unui edificiu mai important, foarte multe din cele distruse cu ocazia invaziei bulgare rămânând în ruină.

Alături de obiectele de orfevrărie bizantină descoperite pe teritoriul țării noastre, se cuvine a fi amintite tezaururile migratorilor, cu precădere cele ale gepizilor. Tezaurul de la Șimleul Silvaniei (jud. Sălaj) conținând



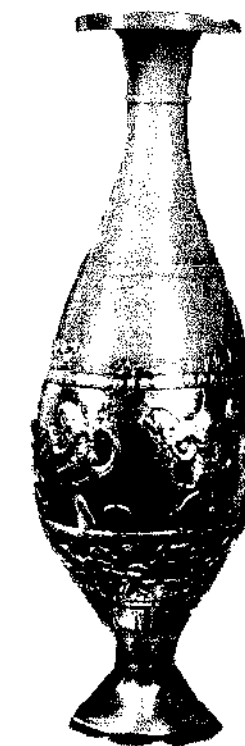
Fibule aviforme din tezaurul de la Apahida (jud. Cluj).

brățări, fibule și medalioane, de asemenea cupe de aur bătute cu pietre prețioase, dovedește, înainte de toate, legăturile cu lumea romano-bizantină: mai multe medalioane sunt confecționate din monede imperiale din secolul IV. Obiectele de podoabă fac mai evident gustul artistic al barbarilor, caracterizat prin folosirea pietrelor prețioase, fixate în tehnica *cloisonné*, și motivele animaliere, unele preluate din arta orientului apropiat. În schimb, vasele de argint descoperite la Concești pe Prut (jud. Botoșani), decorate cu reliefuri, executate în tehnica metalului bătut și având ca subiecte scene din mitologia greco-romană, provin cu certitudine dintr-un atelier bizantin, poate dintr-o cetate nord-pontică, acolo unde se împleteau influențele bizantine cu cele ale stepelor și cu cele ale orientului. Observația este valabilă și pentru cana de la Apahida (jud. Cluj) sau pentru vasele de la Tăuteni (jud. Bihor), vase de tip amforă împodobite și acestea cu motive mitologice de largă circulație în lumea romano-bizantină. Dimpotrivă, aplicile și rozetele de harnașament ca și aplicile de șa sau cataramele provenite dintr-un tezaur de la Apahida⁽⁶⁾ pot fi considerate, atât prin viziunea ornamentală cât și prin execuție, ca fiind caracteristice pentru lumea migratorilor germanici, în cazul de față gepizii. Atenția este în principal atrasă de frumoasele aplici aviforme decorate în tehnica *cloisonné* cu pietre semiprețioase (almandine) și sticlă verde.

O așezare, care evocă în mod sugestiv condițiile de viață și orizontul artistic al populației autohtone în secolul al VI-lea și al VII-lea, a fost descoperită la Morești⁽⁷⁾ pe valea Mureșului, nu departe de municipiul Târgu Mureș. La adăpostul unui val de pământ întărit cu palisade, se află o aglomerare de bordeie cu inventar săracios dar care face demonstrația unei producții autohtone de ceramică și chiar de argintărie. De asemenea, greutatea pentru războaiele de tesut atestă o producție de textile și este lesne să ne imaginăm că locuitorii de la Morești foloseau pentru țesăturile lor deopotrivă lână și fibrele de proveniență vegetală. Piese de olărie lucrate la roată confirmă continuitatea ceramicii locale, varietatea formelor și sensul tectonic al decorației compensând stângăcia execuției. Cerceii și alte elemente de podoabă precum cataramele și fibulele erau negreșit lucrate de meșteri locali, un atelier de argintar fiind descoperit în cadrul așezării. La Cipău și la Porumbeni Mari au fost descoperite așezări similare cu aceea de la Morești, urmând ca pe viitor cercetările arheologice să completeze imaginea acestei perioade, în general atât de puțin cunoscută.



Vas de argint din tezaurul de la Concești pe Prut (jud. Botoșani).



Vas de argint din tezaurul de la Tăuteni (jud. Bihor).

Mult mai săracă este moștenirea artistică a *avarilor* (secolele VI-VII). De la aceștia nu s-au păstrat nici așezări, nici reședințe fortificate, singurele mărturii materiale fiind mormintele de călăreți. Dintre piesele mai semnificative ale inventarului funerar sunt de amintit podoabele de harnașament, aplice ornamentate cu animale stilizate, de asemenea butoni și plăcuțe. În general, arta metalelor la avari – după stabilirea lor în Europa – s-a dezvoltat sub influența Bizanțului, dar ea poartă cu sine și amintiri din Asia Centrală, încât pe bună dreptate s-a putut vorbi despre o metalurgie specifică a călăreților de stepă. Dintre descoperirile mai importante amintim mormântul unui argintar avar de la Felnac (jud. Arad), de asemenea mormintele de la Sânpetru (jud. Arad) și de la Socodor (jud. Bihor).

Concomitent cu pătrunderea avarilor, a căror efemeră dar impresionantă putere militară a fost spulberată în luptele cu francii, au pătruns pe teritoriul țării noastre *slavii*. Așezările noilor veniți erau nefortificate, fiind alcătuite din bordeie cu inventar sărac, iar ceramica, foarte modestă ca înfățișare, era lucrată cu mâna sau la roata primitivă, tipul de vas cel mai răspândit fiind oala-borcan. Așadar, spre deosebire de ceramica autohtonă, executată la roata rapidă și cu o mare varietate de forme abil decorate, ceramica slavilor vădește un stadiu mai înapoiat de dezvoltare. Singurele piese de interes artistic sunt fibulele digitate și aplicele de bronz, ca acelea descoperite în necropolele slave de la Nușfalău (jud. Sălaj) și Someșeni (jud. Cluj).

ARTA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

În pofida neîncetărilor năvăliri ale popoarelor migratoare, populația autohtonă a reușit să-și păstreze așezările și îndeletnicirile tradiționale, fapt confirmat atât de cercetările arheologice cât și de terminologia de obârșie latină pe care limba română a păstrat-o, instituțiile proprii evoluând spre forme caracteristice feudalismului timpuriu. Pe plan artistic procesul continuității este ușor de demonstrat cu ajutorul ceramicii de tip *Dridu*, care se constituie ca fenomen caracteristic în secolele X – XII. Descoperită inițial în stațiunea eponimă de pe valea Ialomitei, ceramica de tip *Dridu* a fost regăsită succesiv în numeroase locuri din țară, atât în zona centrală a Transilvaniei (Alba Iulia), cât și în Moldova (Iași și împrejurimi). Grupului tipologic *Dridu* îi sunt proprii două categorii de ceramică: una destinată uzului casnic, care prezintă forme mai simple, iar ca decor recurge cu precădere la valurile incizate, o alta de sărbătoare, folosind forme ce amintesc ceramica provincială romană și un decor constând din incizii largi sau din motive lustruite. Frecvența ulcioarelor globulare cu gură treflată și decor lustruit în rețea este deosebit de semnificativă atât prin legăturile cu ceramica antică romană, cât și prin faptul că acest tip de ulcior s-a păstrat în ambianța ceramicii populare românești până în zilele noastre. Răspândirea ceramicii *Dridu* pe un larg spațiu în interiorul țării noastre demonstrează existența unui fond cultural comun și totodată schimburile active dintre formațiile românești în curs de afirmare economică, socială și politică.

La sfârșitul secolului al IX-lea – începutul secolului al X-lea, în condițiile accelerării procesului de feudalizare și al constituirii unor unități statale autohtone, fenomenul cel mai caracteristic a fost construirea cetăților de tip rezidențial, menite să pună la adăpost în primul rând viața vârfurilor feudale. Voievodul Crișanei, Menumorut, dispunea de astfel de cetăți la Biharia și la Satu Mare; Gelu, al cărui voievodat cuprindea bazinul Someșului Mic, avea cetăți la Mănăstur (Cluj-Napoca) și la Dăbâca, iar în Banat existau cel puțin câteva cetăți la Orșova, la Cuvin, la Jupa și la Cenad pe Mureș (Urbs Morisena) unde probabil că era situată reședința voievodului Glad.

Printre măsurile de autoapărare, pe care societatea autohtonă socotea că este necesar să le ia împotriva tendințelor expansioniste ale regatului arpadian, se numără și cetatea de pământ parțial cercetată de la Făgăraș⁽²⁾. Alcătuită dintr-un puternic val și înconjurată cu un șanț de apă, ea era încununată de o palisadă cu grinzi de lemn dispuse în cununi orizontale. Semnificativ e faptul că această cetate suprapune o necropolă datând din secolele IX – X, necropolă în cadrul căreia au fost recoltate mai multe podoabe care atestă o dată mai mult legăturile populației autohtone cu lumea bizantină.

La sudul Carpaților, o cetate contemporană a fost identificată la Slon (jud. Prahova). În Dobrogea, inscripția lapidară de la Mircea-Vodă (jud. Constanța), datând din anul 943, conține numele jupanului Dimitrie, probabil una dintre căpeteniile locale. Coroborând puținele mărturii

documentare cu datele furnizate de cercetările arheologice, se poate spune că tuturor acestor unități statale cu caracter prefeudal românești le era proprie păstrarea unor forme artistice tradiționale, cu precădere în ceramică. Importantă, de asemenea, era întreținerea unor strânse relații artistice cu lumea bizantină, relații cu atât mai firești cu cât unii voievozi ca, de exemplu, Menumorut, se considerau vasali ai împăratului de la Constantinopol.

De dimensiuni relativ mari (circa 100/150 metri) cetatea lui Menumorut de la Biharia avea un plan dreptunghiular și era alcătuită dintr-un puternic val de pământ, la rândul lui protejat de un șanț larg și adânc, valul fiind încununat de o palisadă. Pe una dintre laturile lungi se afla o fortificație circulară de refugiu, așa numita „cetate a fetelor”. Tot din valuri de pământ cu palisade erau și cetățile de la Mănăstur și Dăbâca, dar, în acest caz, planul folosit era de tip circular. În apropiere de cetatea Dăbâca, cercetările arheologice au surprins ruinele unei biserici de zid⁽³⁾, a cărei compartimentare în naos și pronaos demonstrează apartenența la cultul oriental de expresie bizantină, fiind, deci, cu probabilitate, paraclisul voievodului român⁴. Fragmentele de pictură murală descoperite *in situ* permit evocarea decorului pictat al dispărutului edificiu, decor care din punct de vedere stilistic și iconografic va fi fost datorat modelelor elaborate de Bizanț.

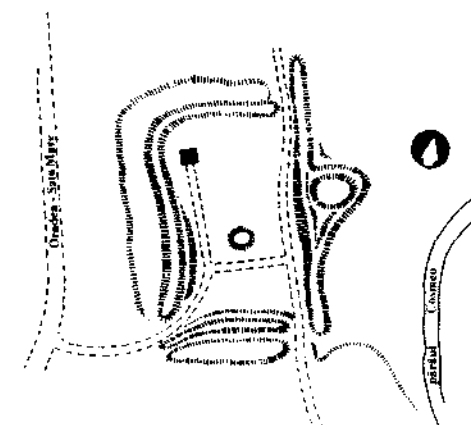
Nu știm la ce dată au fost construite mănăstirile Sfântul Ioan Botcătorul și Sfântul Gheorghe din „Cetatea Morisenei”, Cenadul de azi, mănăstiri despre care știm că mai existau la începutul veacului al XI-lea, dar despre realitățile artistice bănățene din veacul precedent ne oferă o lămuritoare imagine fastuosul tezaur descoperit la Sănnicolaul Mare⁽⁴⁾. Alcătuit din douăzeci și trei de vase din aur masiv (câni și ulcioare, bazine plate, cupe, fructieră, etc), tezaurul de la Sănnicolaul Mare ilustrează complexele confluente artistice care caracterizau Europa de răsărit în veacurile IX – X, atunci când Bizanțul s-a aflat între presiunea arabă, dinspre răsărit, și presiunea popoarelor migratoare, dinspre nord. Decorate prin ciocănire și prin gravare, vasele tezaurului dispun de un aparat ornamental deosebit de variat, în care se recunosc cu precădere motive de obârșie iraniană: animale fantastice affrontate sau în luptă, călăreți, vulturi, dar nu lipsește nici însemnul creștin al crucii, după cum inscripțiile în limba greacă par să indice proveniența meșterului. Dintre multele ipoteze iscate de cercetarea acestui monument de orfevrărie medievală timpurie, cea mai apropiată de adevăr ni se pare aceea care atribuie execuția tezaurului de la Sănnicolaul Mare unui meșter format în ambianța bizantino-arabă sub nemijlocita influență a curții califatului abasid din Bagdad. Întrucât nu există nici o dovadă certă a unei stăpâniri proto-bulgare sau maghiare în Banatul aceluia timp – așa cum, totuși, s-a afirmat –, credem că tezaurul de la Sănnicolaul Mare a fost realizat pentru una din căpeteniile bănățene, poate Glad, poate Ahtum, el fiind un martor al dezvoltării economice dar și al largului orizont cultural ce se deschidea încă de atunci în ambianța voievodatelor românești.

³⁾ Biserica menționată de autor, numită din „grădina lui Al. Tămaș”, a fost construită la începutul secolului al X-lea și a fost distrusă în jurul anului 1068, în timpul luptelor purtate împotriva cumanilor. O a doua biserică descoperită în punctul de pe „Boldăgă” avea traseul sanctuarului circular în interior și poligonal la exterior, aparținând astfel ambianței bizantine. Lăcașul respectiv, datat spre sfârșitul secolului al X-lea, a dăinuit aproximativ un secol, dovadă fiind o monedă schifată bizantină emisă de Manuel Comnenul (1143 – 1180) (CM).

În același context de încălcite împrejurări politice care antrenau o tot atât de complicată compoziție a faptelor de ordin artistic, putem înțelege și apariția la Alba Iulia a unei biserici de tip rotundă⁽⁵⁾. Suprapunând un turn circular de epocă romană, rotunda din Alba Iulia a fost executată cu îngrijire din blocuri de piatră fățuită, probabil provenind de la un edificiu roman aflat în ruină. Datată cu ajutorul reperelor arheologice în secolul al X-lea, rotunda din Alba Iulia aparține unei familii foarte numeroase de edificii asemănătoare răspândite pe o arie largă în Europa centrală sub autoritatea modelelor bizantine, pe de o parte, și a celor carolingiene, pe de alta. Aparținând cu probabilitate aceleiași epoci, o biserică de tip mononavat, compartimentată în naos-pronaos, cu absidă semicirculară pe răsărit, pare a atesta cu mai multă claritate ascendența modelelor bizantine în această veche lume românească ale cărei relații cu Bizanțul, ca succesor al imperiului roman de răsărit, aveau nu numai un temei cultic, dar și unul mai profund, înscris în tradițiile locului.

Începând cu ultimul sfert al secolului al X-lea, relațiile artistice cu Bizanțul au fost viguros reactivate ca urmare a strălucitelor victorii dobândite de armatele imperiale în peninsula Balcanică. În anul 971, după ce zdrobise rezistența Bulgariei de răsărit, împăratul Ioan Tzimiskes a reinstalat gamizoanele bizantine la Dunăre, întemeind o provincie de frontieră, așa numita themă a Paristrionului sau Paradunavionului cu reședința la Silistra. Desăvârșind victoriile înaintașului său, împăratul Vasile al II-lea Bulgaroctonul cucerea părțile de vest ale țaratului bulgar (1018) și întărea stăpânirea bizantină la Dunăre, pe tot parcursul inferior al acesteia. Reorganizării militare și politice i-a urmat reorganizarea religioasă și astfel aflăm despre existența unui protopopiat românesc în Banat, dovadă că la începutul secolului al XI-lea numărul lăcașurilor de cult era destul de mare în această parte a țării. Oricât de modeste vor fi fost aceste lăcașuri, ele dispuneau de un inventar minim de odore necesare oficiului liturgic, astfel că, prin intermediul acestor reîntregiri documentare, ne este cu puțință să punctăm, fie și foarte sumar, etapele de dezvoltare ale artei feudale timpurii din țara noastră.

În Dobrogea, unde stăpânirea bizantină a fost efectivă, prima grijă a fost acordată refacerii vechilor cetăți sau construirii de noi fortificații, întregul sistem defensiv fiind menit să protejeze frontierele nordice ale imperiului. Cu prețul unor mari eforturi au fost reconstruite cetățile Dorostolon, Axiopolis, Capidava, Carsium, Troesmis, Dinogetia, Noviodunum și altele, în cele mai multe cazuri fiind folosite integral zidurile fortificațiilor romane, uneori recurgându-se la trasee simplificate, adaptate noilor condiții de luptă. Cu deosebire impresionantă este noua cetate construită de Ioan Tzimiskes la Păcuilui Soare, un ostrov dunărean situat în aval de cetatea Dorostolon⁽⁶⁾. De plan patrulater alungit, cu turnuri de colț, prevăzută cu o puternică poartă cu zid de protecție, cetatea de la Păcuilui Soare era construită din blocuri masive de piatră în tehnica *opus quadratum*, cu umplutura în *opus caementicium*. Concomitent sau imediat după construirea cetăților de apărare, au fost construite lăcașuri de cult, biserici și mănăstiri, câteva dintre acestea fiind astăzi cunoscute cu ajutorul cercetărilor arheologice. La cetatea Dinogetia (sat Garvăn, jud. Tulcea), unde exista o bazilică paleocreștină cu trei nave datând din secolele IV – VI, a fost construită o mică biserică, probabil un paraclis cimiterial. De plan pătrat (6 x 6 m) cu absidă estică, semicirculară la interior și poligonală la exterior, bisericuța de la



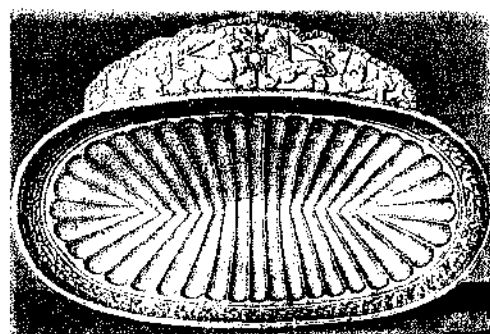
Cetatea Biharia (jud. Bihor), plan.



Vase ceramice de tip Dridu.



Ulcioare de aur (vasele nr. 2 și nr. 5) din tezaurul de la Sânnicolaul Mare.



Platou de aur (vasul nr. 8) din tezaurul de la Sânnicolaul Mare.

Dinogetia a fost construită potrivit tehnicii bizantine în rânduri alternate de piatră și cărămidă. Sistemul de boltire era alcătuit din patru stâlpi de colț, deasupra cărora se înălțau arcele mari pe care, prin intermediul pandantivilor, se rezema cupola probabil supraînălțată pe un tambur. Interiorul edificiului era pictat în frescă după cum se poate constata cu ajutorul micilor fragmente păstrate *in situ*. Nu departe de Dinogetia, la Niculițel, localitate care în Evul Mediu s-a numit Mănăstiriște, a fost descoperită ruina unei biserici, databilă în secolele XI – XII^{*)}. Construită direct pe stâncă, cu cărămizi de epocă romană, această biserică se particularizează prin planul său treflat, cu abside laterale, primul de acest fel cunoscut în arhitectura medievală din țara noastră.

Datând încă din secolul al X-lea, conform unui grafit din anul 992, complexul monastic de la Basarabi-Murfatlar (jud. Constanța) este, neîndoielnic, una dintre cele mai impresionante așezări rupestre din sud-estul Europei. Activ ca așezământ în secolele X – XII, complexul de la Basarabi s-a dezvoltat progresiv, el fiind alcătuit dintr-o biserică principală de tip bazilical, cu trei nave pe stâlpi, o biserică mononavată cu compartimentarea rituală specific ortodoxă (pronaos-naos), având o boltă semicilindrică și altar cu absidă semicirculară cu boltire în sfert de sferă, apoi două paraclise, șase încăperi anexă, mai multe galerii și încăperi funerare. Săpate în stânca de cretă a dealului Tibișirului, toate aceste spații funcționale se caracterizează printr-o anume stângăcie a trasării precum și prin decorul deosebit de redus, alcătuit cu precădere din motive simbolice sau decorative, schematic stilizate (doi balauri încolăciți formând o împletitură, labirintul, pomul vieții, porumbelul, călărețul, orantul, animale, diverse tipuri de cruci, nave). Zgâriate pe suprafața pereților, toate aceste motive decorative sunt distribuite întâmplător fără să formeze un ansamblu coerent. Ici, colo, apar și urme de culoare cu roșu de pământ, dar nu se poate vorbi despre un decor pictat. Numeroase inscripții (grecești, runice, glagolitice și chirilice) apar pretutindeni, completând ambianța interioară a încăperilor așezării. Dincolo de numeroasele controverse de care este înconjurat, așezământul monastic de la Basarabi pare a ilustra o formă a monahismului bazilian de obârșie cappadociană, constituind o formă de manifestare a rezistenței populare față de biserica oficială devenită de multă vreme un instrument al stăpânirii.

În paralel cu activitatea constructivă din Dobrogea și de la Dunăre, în Banat, în Crișana și în Transilvania se înregistrează fapte care se cer interpretate în lumina evenimentelor istorice intervenite în viața acestor părți de țară. Într-adevăr, ca urmare a instalării stăpânirii maghiare în Panonia și a încercărilor arpadiene de luare în stăpânire a vechilor voievodate românești, în aceste regiuni par să se fi întesit eforturile de autoapărare a formațiilor statale autohtone. Astfel, voievodul bănățean Ahtum reușea să reziste multă vreme încercărilor de supunere. Cetatea Morisenei oferindu-i un temeinic adăpost. Încă prea puțin cercetate, din această vreme par să dateze în prima lor formă cetățile de culme din părțile Sibiului, de la Rășinari, Sibiel, Orlat, Săsciori, Jina, Tilișca și Săliște, aceste cetăți, anterioare colonizării sășești, fiind acelea de la care,

^{*)} Datarea mai nouă a acestui locaș este plasată la sfârșitul secolului al XII-lea, stabilită pe baza interpretării materialului numismatic descoperit cu prilejul cercetărilor arheologice (I. Barnea, *Artă creștină în România*, 2, București, 1981, p. 20, planșa 34 (CM).

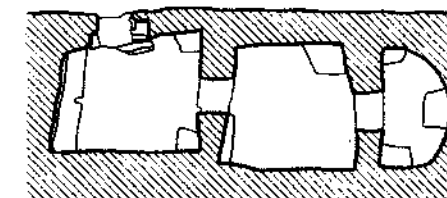
prin extensie, s-a ajuns la denumirea de *Siebenbürgen* (*Șapte Cetăți*) dată întregii Transilvanii.

După ce Ștefan I adoptase creștinismul în varianta sa catolică, regatul maghiar a devenit un purtător al formelor de artă venite din țările occidentului, din Italia și din Germania în primul rând. La Cenad, după izgonirea călugărilor bazilieni, a luat ființă o mănăstire benedictină al cărui singur martor de epocă este un sarcofag de piatră decorat cu o cruce, compoziția fiind tipică pentru ambianța italo-bizantină. Atribuit verosimil lui Gerardus, primul conducător al mănăstirii benedictine și episcop de Cenad, acest sarcofag își găsește numeroase corespondențe în epocă, ilustrând în fond permanenta interferență de forme artistice dintre orient și occident. Către sfârșitul secolului al XI-lea, regele Ladislau reușea să construiască o bazilică la Oradea, unde a și fost înmormântat, o altă fiind destinată episcopiei de la Alba Iulia, atunci înființată. Adosată rotondei anterior amintite, bazilica din Alba Iulia era un destul de amplu edificiu cu trei nave, încheiat cu o absidă la răsărit în dreptul navei centrale. Dacă planimetria bazilicii din Alba Iulia trebuie pusă în legătură cu arhitectura romanică, așa cum se răspândea în acea vreme în țările occidentului catolic, la Sâniob (jud. Bihor) este semnificativ că același rege Ladislau recurgea pentru construirea mănăstirii Sfânta Maria la un material tradițional pentru edificiile autohtone: lemnul. Se știe că maghiarii, până la fixarea lor în Panonia, nu au dispus de o arhitectură proprie, folosind, ca toate popoarele migratoare, corturile. La rândul lor, slavii nu au avut o arhitectură supaterană, folosind în primul rând bordeiele. Arhitectura de lemn era în schimb de veche tradiție în ambianța românească și este neîndoielnic că, odată cu stabilirea lor în această parte a Europei, maghiarii au preluat arhitectura de lemn de la români. Mențiunile documentare cu privire la bisericile și mănăstirile catolice de lemn construite în secolul al XI-lea nu fac decât să demonstreze preluarea arhitecturii de lemn de la autohtoni. Neîndoielnic, din lemn erau construite aproape toate casele și bisericile românilor în acele secole de îndepărtat Ev Mediu și fără îndoială, din lemn a fost construită și mănăstirea de la Hodoș-Bodrog, pe Mureș, unde se pare că s-au refugiat călugării bazilieni izgoșiți de la Cenad.

Între timp, cetățile bizantine de la Dunăre deveniseră puternice centre meșteșugărești, numărul atelierelor de diferite tipuri descoperite în interiorul incintelor fiind destul de însemnat. Mai bine reprezentată, ceramica prezintă o mare varietate de forme și elemente ornamentale, fapt explicabil dacă se are în vedere faptul că, alături de ceramica de producție locală, se găsesc și piese provenind din import. Ceramica de uz curent este în general roșie, decorul său constând din valuri așezate pe galb. Ceramica cenușie are un decor lustruit cu piatră, iar ceramica smălțuită folosește deseori decorul pastilat sau striat, mai rar plastic zoomorf. Imitând modelele bizantine de import, ceramica de sărbătoare este îndeobște decorată cu caneluri sau striuri, iar pentru smalt folosește culorile galben și verde în combinație cu o angobă albă. De la Garvăn provin mai multe ulcioare și câni de băut, de asemenea străchini cu decor incizat și smălțuit. La Capidava, la Păcuilui Soare, au fost descoperite mai multe vase asemănătoare, destul de multe cu inscripții grecești. În mod special atrage atenția un ulcior nesmălțuit de la Capidava, pe care se poate citi numele *Petre*, formă onomastică specific românească. Feroneria, ilustrată în special prin arme și unelte de uz curent, nu atinge decât rareori calități artistice, în schimb prelucrarea metalelor prețioase și



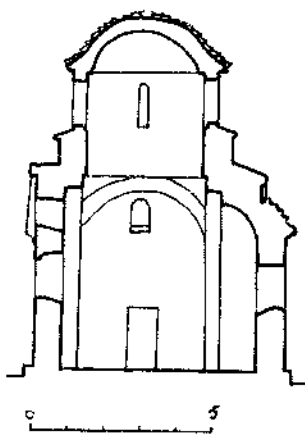
Murfatlar, biserica principală a complexului rupestu (B 4), vedere interioară.



Murfatlar (jud. Constanța), biserica B 1 din complexul rupestu (plan).



Murfatlar, complexul rupestu, personaj zgâriat pe suprafața peretelui.



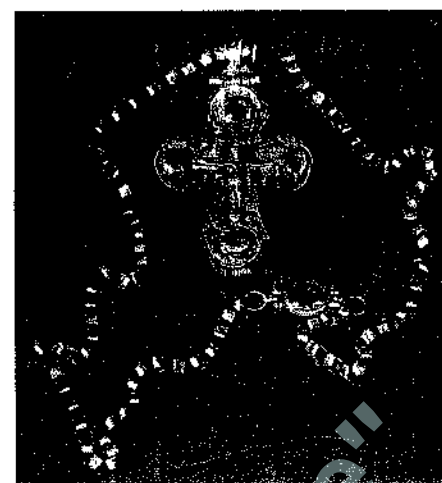
Garvăn-Dinogetia, bisericuța din cimitir
(secțiune ipotetică și plan).



Ulcior de la Garvăn-Dinogetia.

semiprețioase conduce nu o dată la realizarea unor piese de excepție. Podoabe de proveniență sau de inspirație bizantină au fost găsite în mai multe așezări din Transilvania, la Sreza-Cârțișoara, la Șiclău, la Moldovenești sau la Ciumbrud, o particulară atenție cuvenindu-se amuletei de la Sălacea, care reprezintă un sfânt militar într-o redactare tipică iconografiei bizantine. Un capitol destul de important este alcătuit din crucile pectorale simple sau duble (relicvar) descoperite în mai multe locuri din țară: la Păcuil lui Soare, la Capidava, la Dinogetia sau la Câmpulung-Muscel, decorate în general cu imaginea lui Crist răstignit, având pe revers figura Maicii Domnului în atitudine de orantă. Neîndoiește, cea mai fastuoasă realizare a orfăvriei de epocă este engolpionul-relicvar de la Dinogetia, cetate de unde provin și unele podoabe din argint aurit (cercei, inele, brățări), care atestă atât o evidentă înflorire locală cât și întinse relații cu lumea bizantino-balcanică. Crucea-relicvar la care ne referim este alcătuită din două piese prinse între ele cu o balama, decorate în tehnica metalului bătut, de asemenea cu aplicații de filigran și pietre semiprețioase (safire și opale); în câmpul central se află chipul lui Iisus răstignit, într-o interpretare stilizată, dar bine integrată în ansamblul decorativ de o nedisimulată somptuozitate. Coroborând semnificația prețiosului engolpion cu celelalte bijuterii descoperite la Dinogetia, avem motive a crede că această periferică așezare a imperiului bizantin de atunci își va fi avut temeinice rosturi, nu numai din punct de vedere militar ci și din punct de vedere religios, la prosperitatea meșteșugurilor contribuind, desigur, comerțul fluvial.

Puternic afectat de invaziile pecenege și cumane, secolul al XII-lea prezintă o imagine destul de săracă în fapte de artă. În așteptarea unor mai generoase descoperiri arheologice, deocamdată trebuie să se recurgă mai mult la reconstituiri de ordin documentar, ici colo fiind posibilă referirea la câte un monument mai semnificativ. Confruntate cu tendințele expansioniste bizantine și maghiare, având de suferit din cauza repetatelor invazii și chiar a stăpânirii efective pecenege și cumane, formațiile statale ale românilor reușesc, totuși, să-și facă simțită prezența. La începutul secolului, Ana Comnena, fiica împăratului bizantin Alexios Comnenul și cronicar al evenimentelor, relatează despre existența la Dunărea de Jos a căpeteniilor locale Tatos, Sestlav și Satza. Un contemporan al acestora, căpetenie pe valea Streiului, în părțile de mijloc ale județului Hunedoara de azi, își construia o curte de reședință, pentru care înălța și o biserică paraclis. Construită din mari blocuri regulate de piatră, din bolovani și cărămidă, material ce pare să fi fost recoltat de la o ruină romană din apropiere (poate de la Băile Călan, în antichitate *Ad Aquas*), biserică din Streisângeorgiu⁽⁷⁾ se prezintă ca un mic edificiu cu un plan deosebit de simplu: o navă dreptunghiulară și un altar de asemenea dreptunghiular. Nava este alcătuită din două travee, cea vestică mai lungă și mai înaltă, cea estică scurtă și scundă, la ea fiind racordat altarul, ambele boltite în semicilindru. Altarul este boltit cu o calotă elipsoidală suspendată pe asize în retragere. Ancadramentele, cu deschidere îngustă încheiată cu arc semicircular, vădesc o contaminare cu arhitectura romană pe care societatea transilvăneană o cunoaște încă din preajma anului 1100, în legătură cu zidurile regelui Ladislav. Tipologic, ctitoria din Strei aparține unei categorii foarte numeroase de monumente medievale și este foarte interesant faptul că ea atestă nu numai un anumit potențial economic, dar și un orizont cultural-artistic în care poate fi recunoscută dorința de afirmare a vârfurilor sociale și



Engolpionul-relicvar de la
Garvăn-Dinogetia.



Amuleta de la Sălacea.

politice românești. În lumina cercetărilor, biserică din Streisângeorgiu este cel mai vechi monument medieval care s-a păstrat în țara noastră, martor al unor realități incomparabil mai complexe decât cele evocate în puținele documente scrise datând din acele timpuri. Că numărul bisericilor și mănăstirilor românești trebuie să fi fost destul de mare în Banat, Crișana și Transilvania, încă în cursul secolului al XII-lea, faptul rezultă fără echivoc din câteva scrisori ale papei Inocențiu al III-lea, datând din anii 1204 – 1205. El își exprimă îngrijorarea în legătură cu numărul mare al mănăstirilor ortodoxe pe care nu le numește, dar pe care parțial le putem identifica la Hodoș-Bodrog, la Isou, la Bistra, la Bucium-Sălaj, la Mănăstur-Vinga, la Satchinez, la Vărădia și în alte părți ale României intracarpătice⁽⁸⁾.

La Vărădia (jud. Caraș-Severin) și Bucium (jud. Sălaj) au funcționat așezăminte monastice baziliene de tip rupestre, din aceeași familie făcând parte și unele schituri săpate în stâncile docile din părțile Buzăului. Pare probabil că în a doua jumătate a secolului al XII-lea viața așezămintelor românești a fost stimulată și de autoritatea crescândă a Bizanțului, campaniile împăratului Manuel Comnenul la nordul Dunării, în Câmpia Română și în Banat fiind din acest punct de vedere foarte importante.

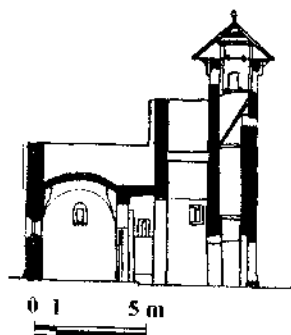
În luptă cu vechile instituții autohtone, autoritatea arpadiană a sprijinit ordinele călugărești catolice și astfel, în cursul secolului al XII-lea, poate fi consemnată existența mănăstirilor benedictine de la Meseș, Oradea, Cluj sau Ineu; de asemenea, în anul 1179, era înființată la Igrăș (jud. Timiș) o mănăstire cisterciană. Pe calea acestor așezăminte catolice, au pătruns în Transilvania formele arhitecturii romanice a căror răspândire va putea fi urmărită abia în secolul următor. Un prețios martor de sculptură romană timpurie în Transilvania este reliefurile „*Majestas Domini*” care provine de la prima catedrală romano-catolică din Alba Iulia. Execuția schematică dar expresivă se încadrează într-o arie stilistică de largă extindere în Europa medievală și pare verosimilă datarea în primul sfert al secolului al XII-lea. Un alt factor care a contribuit la transmiterea formelor de arhitectură și de artă, în variantele stilistice ale romanului, au fost coloniștii sași invitați ca oaspeți regali încă din vremea regelui Geza al II-lea (1141 – 1161). Sașii, provenind de



Ulcior de la Histria-Capul Viilor.

pe văile Rinului și Moselei, au fost instalați la început în părțile Sibiului și ale Bistriței cu dublul scop de a constitui avanposturi ale stăpânirii arpadiene și pentru dezvoltarea economiei de tip meșteșugăresc. Până în prezent, cel mai vechi edificiu care ar putea fi atribuit primei faze a colonizării săsești este biserica de la Viscri, datând cu probabilitate de la sfârșitul secolului al XII-lea. De plan foarte simplu, mononavată, cu o absidă semicirculară pe latura de răsărit, vechea biserică de la Viscri, ca de altfel toate mănăstirile despre care a fost vorba mai sus, a căzut pradă invaziei tătarilor din 1241 – 1242, fiind înlocuită cu un alt edificiu.

Ajunând la sfârșitul secolului al XII-lea, vom consemna o reactivare a șantierelor de fortificații: în teritoriul subordonat autorității arpadiene au fost construite acum mai multe castre regale, ca cel de la Cluj, sau ca cel de la Dăbâca (suprapunând cetatea lui Gelu); la rândul lor, în teritoriile libere, voievozii români depuneau eforturi pentru consolidarea micilor formații statale autohtone. Una dintre cele mai vechi cetăți despre care avem astăzi știință este aceea de la Bătea Doamnei, de lângă Piatra Neamț. Suprapunând, semnificativ, o veche cetate dacică, noua fortificație feudală a știut să fructifice avantajele terenului, materialul de construcție fiind piatra găsită *in situ*. Vestigiile arheologice atestă că locuitorii cetății întrețineau legături atât cu regatul maghiar cât și cu lumea bizantină, de unde provine o frumoasă cruce relievar, decorată pe avers cu imaginea lui Iisus răstignit încadrat de Maria și Ioan, iar pe revers cu trei medalioane de sfinți și însemnul crucii. Tehnica execuției – gravare pe un desen simplificat – indică un atelier provincial, poate chiar un atelier local, care urma cu fidelitate modelele bizantino-balcanice atât de răspândite în Țările Române încă din secolul anterior. Alte cruce-relievare, decorate în relief, provin de la Ibănești și Trifești, în aceste cazuri execuția mai îngrijită constituind un argument pentru atribuirea lor unor ateliere din cetățile dunărene, unde meșteșugarii erau mai aproape de modelele metropolei.



Biserica din Streisângeorgiu,
secțiune și plan.



Biserica din Streisângeorgiu
(jud. Hunedoara).

SECOLUL AL XIII-LEA

mari confluente artistice

Arhitectura fortificată

În perioada imediat următoare, în condițiile unei tăioase confruntări dintre principalele puteri feudale, fenomenul cel mai caracteristic a fost înmulțirea fortificațiilor. Nici știrile documentare, nici săpăturile arheologice nu fac, deocamdată, posibilă precizarea modului în care ambițiosul regat arpadian a încercat să implanteze pe teritoriul Transilvaniei castre și cetăți regale. Este însă sigur că încă din primele decenii ale veacului al XIII-lea s-a procedat la o întărire a vechilor cetăți, valurile de pământ și palisadele fiind înlocuite cu ziduri de piatră, așa cum pare să se fi întâmplat în această epocă la Dăbâca. Un impuls foarte energic a fost dat construcțiilor de cetăți de către cavalerii teutoni, invitați, ca oaspeți regali, de către Andrei al II-lea. Oferindu-le, în anul 1211, Țara Bârsei, regele pomeneste în actul de donație castrele

preexistente de la Hălmeag și Noilgiant. Același act de donație conține condiția expresă potrivit căreia cavalerii teutoni nu aveau dreptul să construiască cetăți de piatră, ci numai de lemn. Se deduce de aici că la acea dată cetățile de piatră erau rare, probabil numai câteva castre regale, și că, tocmai pentru a se asigura acestora o anume autoritate și eficiență militară, teutonii trebuiau să folosească materiale mai puțin durabile. Încalcând prevederile convenției, cavalerii teutoni au desfășurat o susținută campanie de construcții, reușind, într-un timp foarte scurt, să întărească Țara Bârsei cu mai multe cetăți de zidărie: la Feldioara, la Crucea Mandii, la Crizbav, la Codlea, incertă dar verosimilă fiind și cetățuia de pe dealul Tâmpa, de lângă Brașov. De plan poligonal alungit, adaptate ca formă vârfului de deal pe care sunt așezate, cetățile teutone sunt caracterizate prin folosirea turnurilor pătrate de flancare, de obicei patru, unul dintre ele făcând și oficiul de poartă. Drumul de acces trece pe lângă ziduri, în așa fel încât să permită apărătorilor un perfect control al intrării în cetate. Materialul de construcție este piatra brută, pe alocuri regularizată, de asemenea piatra de râu și un mortar de foarte bună calitate. Destul de bine păstrată, deși afectată de o substanțială refacere în anul 1457, când partea superioară a curtelor a fost reconstruită, cetatea Feldioara are ziduri groase de 2 – 4 metri, capacitatea defensivă fiind sporită de abila folosire a pantelor naturale. La adăpostul zidurilor se înșirau cazărmiile, probabil construite din lemn, iar în mijlocul incintei se afla o capelă mononavată cu sanctuar patrulater. Știind că efectivele cavalerilor teutoni erau destul de mici, este evident că zidirea unui număr destul de important de cetăți într-un interval de timp foarte scurt nu se putea face decât cu participarea populației locale, silită să saluhorească pe schelele acestor fortificații. Faptul este valabil și pentru alte construcții feudale și el a avut drept consecință timpurie constituirea a unor ateliere locale de zidari, capabili să construiască și în beneficiul populației autohtone, atunci când a fost cazul.

Nemulțumit de faptul că ordinul teutonilor a încălecat înțelegerea, construind cetăți de piatră, regele Andrei al II-lea i-a alungat în anul 1225. Deși scurtă în timp, activitatea constructivă a teutonilor nu a fost lipsită de urmări, cetățile lor constituind modele și pentru alte fortificații din Transilvania. Un reflex al cetăților din Țara Bârsei pare să fie vechea cetate de la Hunedoara, având și aceasta un plan alungit și un acces bine controlat, dar lipsită de turnurile pătrate atât de caracteristice fortificațiilor teutone. Soluții planimetrice asemănătoare par să fi avut în această etapă și castrele de la Ciceu, Odorhei și Deva, toate aflate inițial în posesia autorității centrale.

În primele decenii ale secolului al XIII-lea, genovezii – deveniți stăpânitori ai navigației din Marea Neagră, ca urmare a căderii Constantinopolului în mâinile cruciaților – au construit cetățile de la Enisala, în Dobrogea, și Cetatea Albă. De plan patrulater, cu turnuri circulare de colț și având ziduri deosebit de groase, așa-numitul fort genovez de la Cetatea Albă păstrează o expresie binecunoscută în ambianța fortificațiilor bizantine și nu este exclus ca genovezii să fi folosit o construcție preexistentă. La Enisala, așezată într-un admirabil cadru natural, dominând vechiul golf al Razelmului, cetatea prezintă forma unui poligon neregulat cu cinci laturi, fiecare colț fiind întărit cu turnuri patrulate sau poligonale. Construită din piatră brută, cetatea Enisala dispunea și de câteva pavilioane cu caracter rezidențial, fragmentele de cahle sugerând o tratare destul de pretențioasă a interioarelor.



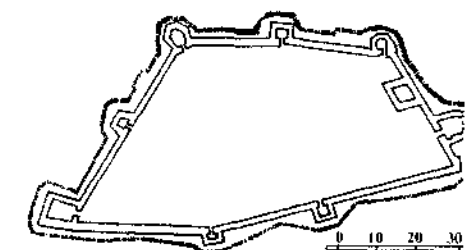
Cetatea Feldioara, vedere de ansamblu



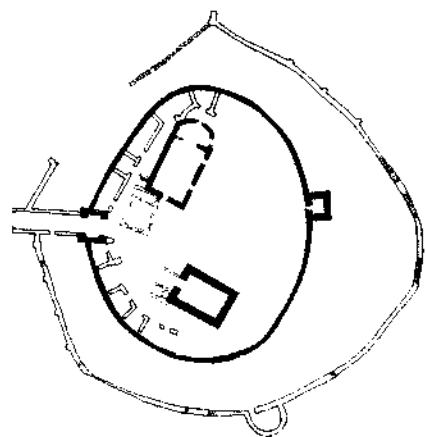
Cetatea Feldioara, plan.



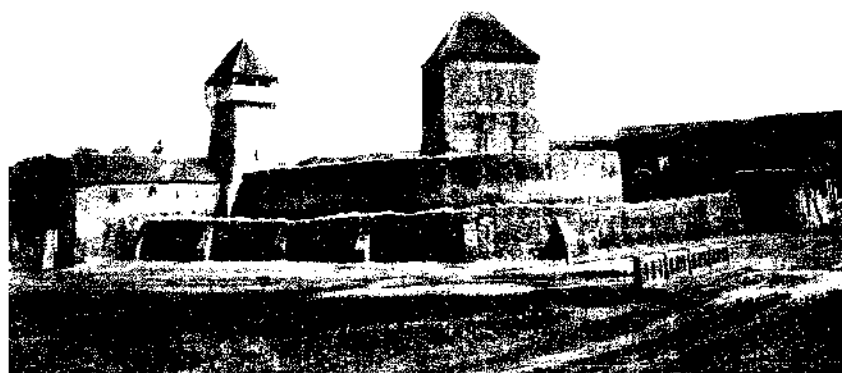
Cetatea Enisala, vedere de ansamblu
latura sudică cu poarta.



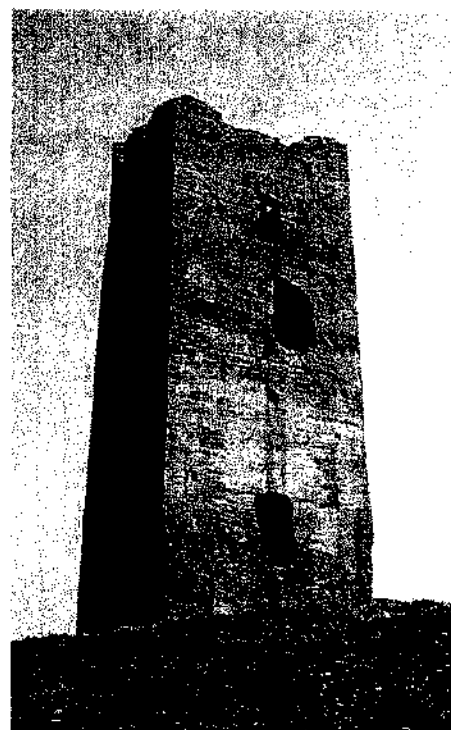
Cetatea Enisala, plan general.



Călnic (jud. Alba), cetate țărănească, plan.



Călnic (jud. Alba), cetate țărănească având în mijloc turnul-locuință din sec. XII.



Cheresig (jud. Bihor), turnul-locuință.

În opoziție cu feudații străini care încercau să se implanteze în teritoriul țării construind cetăți pentru garnizoanele militare agresive, vârfurile autohtone au inițiat acțiuni cu caracter defensiv, înălțând curtea fortificată de la Curtea de Argeș sau amenajând defileul Dâmboviței de la Stoenesti și Cetățeni din Vale ca un redutabil ansamblu de apărare, cu ziduri puternice de piatră care barau drumul de trecere. Pe de altă parte, la Bâta Doamnei se semnalează noi lucrări defensive, cetatea având fără îndoială caracterul de reședință a uneia dintre căpeteniile de pe valea Bistriței.

În paralel cu construcția cetăților, fie de garnizoană, fie de reședință feudală, în cursul secolului al XIII-lea se semnalează apariția locuințelor-turn și a turnurilor de refugiu. La Gârbova, la Călnic și la Colțești (toate în jud. Alba), la Cheresig (jud. Bihor) turnurile-locuință au o înfățișare masivă, lipsită de agrementări artistice, principalul scop fiind, fără echivoc, apărarea. De secțiune patrulateră, mai rar poligonală, turnurile locuință au fost concepute uneori ca reședințe solitare, dar, în cele mai multe cazuri, ele se asociau cu clădiri de lemn, așa cum rezultă din documentul referitor la casa și la turnul contelui Rotho din părțile Bistriței. În sfârșit, o ultimă categorie de amenajări fortificate privește cetățile de refugiu construite de populația satelor, frecvența acestor fortificații cu caracter defensiv fiind destul de mare în zonele privilegiate. Mai ales după marea invazie tătară din anii 1241 – 1242, în timpul căreia așezările Transilvaniei au fost trecute prin foc și sabie, sătenii au procedat la ridicarea unor cetăți de refugiu, ca de exemplu aceea de lângă Bartolomeu, pe atunci o așezare rurală din vecinătatea Brașovului. Având aspectul unei incinte poligonale neregulate, cu valuri de pământ și palisade, cetatea de refugiu de la Bartolomeu – cunoscută și sub numele de cetatea Sprenghiului – a fost ulterior înlocuită cu o cetate de piatră. În foarte multe cazuri, sătenii au procedat la fortificarea bisericilor – *turris sive castram super ecclesiam aedificandi* –, amploarea acțiunilor defensive spontane luând asemenea proporții încât, în anul 1291, regalitatea considera necesar să se ia măsuri de oprire a lucrărilor. Deși sărace în elemente de decorație arhitectonică, toate aceste fortificații și edificii destinate apărării nu sunt lipsite de interes artistic, expresivitatea lor decurgând pe de o parte din inscrierea în cadrul natural, pe de altă parte din proporțiile și jocul volumelor construite.

Arhitectura religioasă

Mult mai bine definite din punct de vedere stilistic, lăcașurile religioase fac evidente legăturile tradiționale cu lumea bizantină și totodată ilustrează noile moduri arhitectonice de proveniență occidentală, romanice în primul rând, gotice timpurii în faza următoare. Încă în prima jumătate a secolului al XIII-lea, la Curtea de Argeș era construită – ca paraclis al curții voievodale – o biserică al cărei plan se prevalează de modele bizantino-balcanice⁽¹⁾. În esență, este vorba despre un edificiu de tip *cruce greacă* cu brațele libere, având spre răsărit o absidă poligonală, la exterior și semicirculară, la interior. Partea vestică este încheiată de un pronaos îngust, dispus transversal. Cercetările arheologice care au surprins prezența acestui edificiu sub pardoselile actualei biserici Sf. Nicolae domnesc au evidențiat că tehnica de construcție este tipic bizantină, cu alternarea asizelor de piatră și cărămidă, cu mortar de bună calitate și tiranți de lemn. Edificiul fusese decorat cu discuri de ceramică smălțuită, procedeu întâlnit în spațiul bizantino-balcanic, la Mesembria sau la Târnovo: de asemenea existase un decor de pictură murală. Nu departe de Curtea de Argeș, pe Valea Dâmboviței, la Cetățeni, ruina unei alte biserici prezintă un plan mononavat compartimentat în naos și pronaos, despărțirea fiind făcută cu un zid străpuns de o ușă; spre răsărit, o absidă semicirculară la interior și poligonală la exterior⁽²⁾. Și aici fragmentele de pictură murală ne arată că, încă din prima jumătate a secolului al XIII-lea, în ambianța voievodatelor sud-carpătice condițiile erau favorabile atât din punct de vedere socio-economic cât și politic pentru ridicarea unor edificii pretențioase. Buna calitate a pigmentilor și exigenta preparare a stratului suport demonstrează că aceste picturi nu puteau fi realizate decât de un meșter de aleasă formație. În termeni similari se pune problema pentru biserica Sfântul Atanasie din Niculițel⁽³⁾, monument care a fost construit în intenția de a servi ca paraclis al curții voievodale de aici. Foarte puțin afectată de intervenții ulterioare, biserica de la Niculițel este de tip *cruce greacă înscrisă*, cu suporturile arcelor mari adosate pereților naosului⁽⁴⁾. Turla de secțiune hexagonală este mică, dar bine proporționată. Zidurile înălțate din piatră și cărămidă prezintă ca element de plastică arhitectonică arcaturi înalte, fiind astfel anticipată o soluție decorativă ce se va bucura de o largă răspândire în arhitectura noastră veche în secolele XIV – XVI.

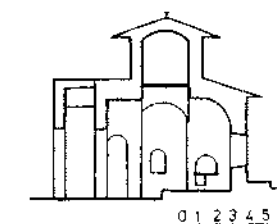
De cealaltă parte a Țării Românești, la Turnu Severin, ruinele a două bisericuțe de tip *mononavat*, compartimentate în naos-pronaos și construite în tehnică mixtă, cu piatră și cărămidă, demonstrează o dată

⁽¹⁾ În secolul al XIII-lea, la Cetățeni au existat de fapt două biserici. Cea la care face referință autorul, notată de arheologi B₃, era de plan sală, având contraforturi la colțurile laturii de vest. Adăugarea unui pronaos este ulterioară construirii bisericii, dispărută datorită unui cutremur întâmplat pe la 1250. Imediat a fost construită biserica B₂, de plan trilobat, care a dăinuit până la începutul secolului al XV-lea, când a fost distrusă de o inundație (L. Chițescu, *Elemente definitorii ale centrului voievodal de la Cetățeni puse în valoare de cercetarea arheologică a omilor din urmă*, MNICA. IX. Iași – Rădăuți, 1992, p. 85 passim) (CM).

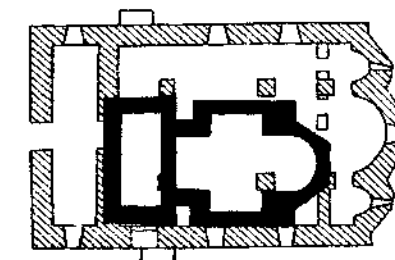
⁽²⁾ Asupra datării bisericii de la Niculițel în prima jumătate a secolului al XIV-lea și a arhitecturii sale, a se vedea Cristian Moisescu, *Biserica Sf. Atanasie de la Niculițel*, Magazin Istoric, XXXII, 7 (388), 1999, p. 51-54 (CM).



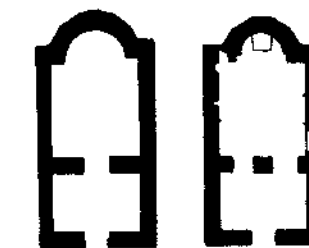
Niculițel, biserica Sf. Atanasie, vedere dinspre sud-est.



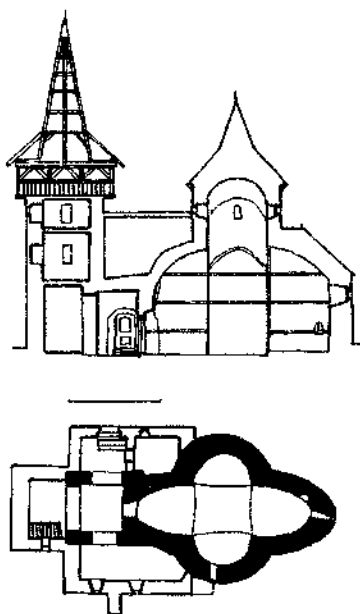
Niculițel, biserica Sf. Atanasie, secțiune și plan.



Curtea de Argeș, planul primei biserici voievodale (marcat cu negru).



Drobeta – Turnu Severin, ruinele bisericilor din curtea liceului (a) și din cetate (b).

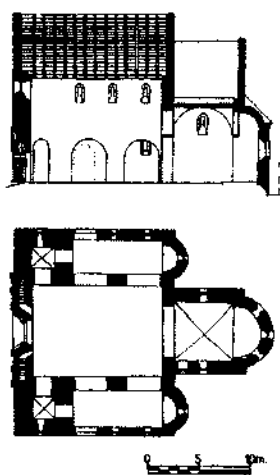


Gurasada (jud. Hunedoara), biserica Sf. Mihail, secțiune, plan și vedere dinspre nord-est.



mai mult autoritatea intrată în tradiție a arhitecturii bizantine. Aparținând aceleiași arii culturale, la nord de Carpați, pe valea Mureșului, biserica din Gurasada ilustrează fără echivoc opțiunile populației românești de aici. Biserica din Gurasada este un edificiu de tip *patrulob alungit*, încununată de o turlă. Execuția stângace (vădind prezența unor meșteri de țară) este compensată de calitatea extraordinară a mortarului, care a asigurat stabilitatea întregului edificiu și, deopotrivă, de expresivitatea robustă a proporțiilor.

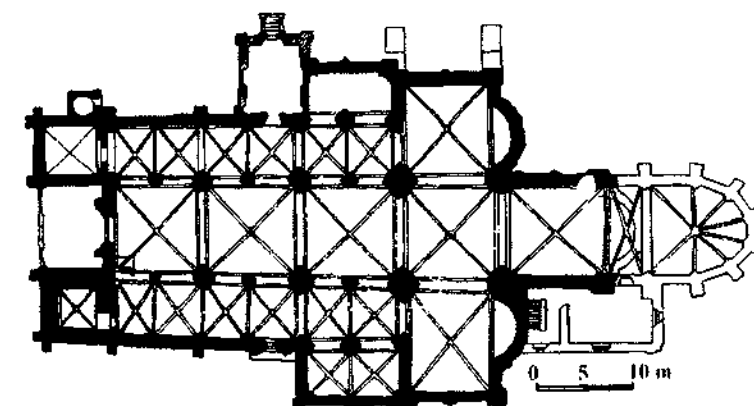
Spre deosebire de români, a căror religie ortodoxă îi păstra în strânsă legătură cu lumea bizantină, coloniștii sași și ordinele călugărești catolice vor aduce în Transilvania formele unei arhitecturi de stil romanice. În părțile Sibiului și ale Târnavei, coloniștii sași vor impune cu precădere un tip de bazilică al cărei model trebuie căutat în țara lor de obârșie, de pe Rin și Mosella. Este vorba despre o bazilică scurtă, cu trei nave despărțite de stâlpi dreptunghiulari legați cu puternice arce de zidărie. Spre răsărit, aceste bazilici sunt încheiate de regulă cu o absidă semicirculară în dreptul navei principale, dar nu lipsesc cazurile când și navele laterale sunt prevăzute cu absidiole. În partea de vest se află două turnuri, ca acelea planuite dar numai parțial executate de la Cisnădioara, sau numai unul singur masiv în extremitatea navei centrale, ca la Cisnădie sau la Chirpăr. Exceptional, turnul-clopotniță poate să supraînălțe partea de răsărit a bisericii, ca la Ocna Sibiului. Spre deosebire de zona Sibiului, unde materialul de construcție este în exclusivitate piatră de carieră, în părțile de nord-vest ale Transilvaniei a fost folosită cărămida. Bine păstrate, bazilicile din satele Herina (jud. Bistrița-Năsăud) și Acăș (jud. Satu Mare) prezintă câte două turnuri pe fațada vestică. Deosebit de expresivă ca siluetă, neașteptat de înaltă, biserica din Herina are fațadele decorate cu elementele caracteristice stilului romanice: lesene, benzi lombarde și frize de arcaturi pe console se asociază ancadramentelor înguste cu deschidere semicirculară. Turnurile sunt prevăzute cu ferestre bifore sau trifore, compartimentate de colonete



Cisnădioara (jud. Sibiu), biserica evanghelică, secțiune și plan.



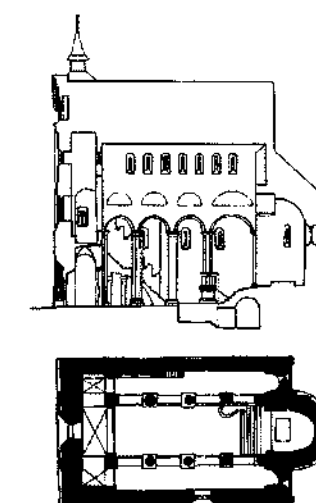
Alba Iulia, catedrala romano-catolică, fațada vestică, plan.



scurte de piatră. Interiorul, de asemenea demn de atenție, surprinde prin faptul că fiecare stâlp are o altă secțiune poligonală, circulară sau patrulateră. Deasupra arcașelor care separă navele se află deschideri semicirculare, corespunzând unor false tribune. Partea de vest este prevăzută cu o largă tribună, dotare caracteristică edificiilor romanice. Din aceeași familie făceau parte și bazilicile din Căpleni. Tămașda și Sânmiclaș de Beiuș, acestea din urmă doar cu un singur turn-clopotniță pe latura vestică.

Cel mai important monument de stil romanice din Transilvania este catedrala romano-catolică Sfântul Mihail din Alba Iulia. Înlocuind vechea catedrală distrusă de invazia tătară, noua construcție a fost construită în mai multe etape, între anii 1247 – 1291. Planuită inițial ca o bazilică cu trei nave, cu transept și cor dreptunghiular cu absidă, biserica a fost la un moment dat supradimensionată în lărgime, o travee fiind adaptată unei planimetrii cu cinci nave. Revenind la planimetria inițială cu trei nave, construcția este încheiată spre vest cu două turnuri între care a fost amenajat un atriu. Datorită schimbării mai multor echipe de meșteri și faptului că înălțarea edificiului s-a produs într-o perioadă în care romanicul întârziat se confruntă cu noul val stilistic al goticului timpuriu, catedrala din Alba Iulia prezintă numeroase forme stilistice de întâlnire. Dacă exteriorul absidiolelor sau portalul sudic au o decorație prin excelență romanice, marea majoritate a capitulelor și sistemul de boltire poartă pecetea stilistică a goticului timpuriu, în varianta colportată de șantierul cisterciene, pe atunci foarte active în toată zona de răsărit a Europei. Este demn de subliniat faptul că, la încheierea lucrărilor, și-au dat concursul un constructor de obârșie franceză, Jean de Saint Dié, și un număr de meșteri dulgheri, Henric, Iacob, Herbrord, recrutați din satele învecinate orașului Alba Iulia.

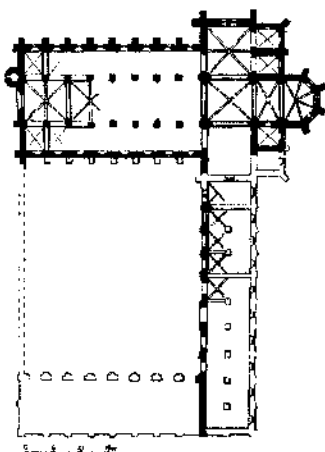
În paralel cu unele edificii romanice care se mai construiau în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, se cer semnalate și șantierul prin



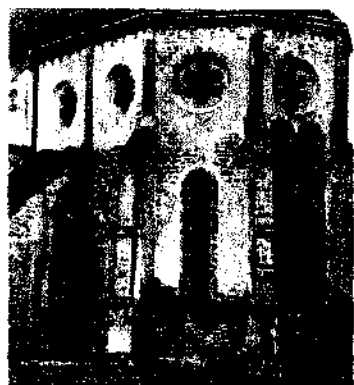
Herina (jud. Bistrița-Năsăud), biserica evanghelică, vedere dinspre sud-est, secțiune și plan.



Cârța (jud. Sibiu), ruinele fostei mănăstiri.



Cârța (jud. Sibiu), plan general al fostei mănăstiri cisterciene.



Cârța (jud. Sibiu), biserica evanghelică, absida văzută dinspre sud-est.

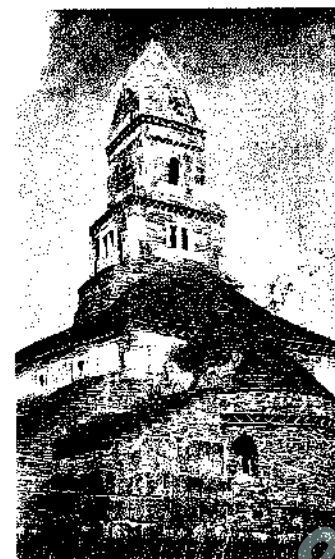
intermediul cărora erau răspândite formele goticului timpuriu. Apariția și răspândirea acestui nou val stilistic s-a datorat călugărilor cistercieni, chemați, în perioada imediat următoare năvălirii tătare, să refacă mănăstirea de la Cârța, din Țara Făgărașului⁽³⁾. Formând un vast ansamblu – cu biserică, construcții anexe și ziduri de incintă – mănăstirea Cârța a fost afectată de invaziile otomane din secolul al XV-lea și se păstrează doar parțial⁽⁴⁾. De proporții generoase, biserica este o bazilică cu transept, pe laturile răsăritene ale transeptului aflându-se, potrivit sistemului cistercian, capele rectangulare. Concepută în sistem legat (unei travee din nava centrală îi corespund două travee din navele laterale), bazilica de la Cârța este lipsită, potrivit exigențelor cisterciene, de turnuri. Sistemul de boltire este sixpartit (cu arce dublou și arce transversale la crucile de ogive), arcele ogivă fiind construite din nervuri masive cu secțiune simplă. Plastica decorativă este caracterizată de folosirea capitulelor cu croșete, cheile de boltă ornamentate cu floarea de măceș, tipice fiind și ferestrele circulare polilobe. În mod excepțional, în loc să fie dreptunghiular, conform regulii cisterciene, sanctuarul este poligonal atât pe dinafară cât și pe dinăuntru, fapt explicabil prin presiunea goticului matur, care în secolul al XIII-lea se impusese la foarte multe monumente din spațiul european. Pe latura de sud se află principalul corp mănăstiresc, cu refectoriu și dormitoarele călugărilor. Deși în ruină, această construcție reține atenția prin calitatea pietrăriei profilate, dovadă că echipa de meșteri care a lucrat aici provenea de pe unul din numeroasele șantiere cisterciene active în părțile de centru și răsărit ale Europei.

Sub nemijlocita influență a șantierului de la Cârța, a fost construită noua biserică din Bartolomeu (Brașov), o bazilică cu transept, prevăzută cu două turnuri pe latura de vest, de asemenea biserica de la Prejmer (jud. Brașov) care prezintă un plan neobișnuit, de cruce cu brațe egale (înfățișare modificată de intervențiile din secolul al XV-lea, când brațul apusean a fost alungit). Mai aproape de Cârța, cu care are numeroase elemente comune de plan și elevație, biserica din Hălmeag (jud. Brașov), pe Olt, surprinde prin câteva elemente de piatră decorate cu reliefuri figurative (console, chei de boltă) care anunță o deschidere către goticul evoluat, în timp ce portalul vestic, cu o fină dantelărie ornamentală, aduce mai degrabă aminte de modele romanice și în primul rând de portalul sudic al catedralei din Alba Iulia. Concomitent, în nordul Transilvaniei, la Bistrița și la Sic (jud. Cluj), erau construite alte edificii din ambianța stilistică a goticului timpuriu cistercian.

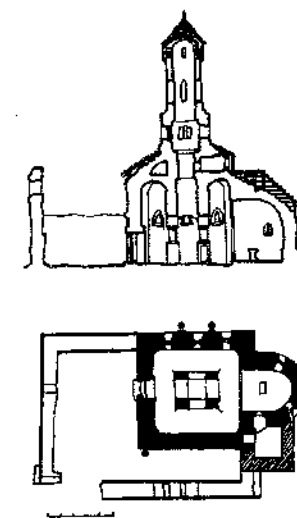
Un grup restrâns de monumente romanice a folosit planul circular, precum capelele de la Geoagiu de Sus și Pelișor, de asemenea cele de la Ilidia (jud. Caraș-Severin)⁽⁴⁾ și Mânăstur (jud. Cluj)⁽⁵⁾, descoperite de cercetările arheologice⁽⁶⁾. Este vorba de un model de capelă seniorială care s-a bucurat de o reală prețuire în lumea feudală a Europei de centru-răsărit, sub autoritatea mai îndepărtată a fundațiilor imperiale: San Vitale din Ravenna și domul din Aachen.

În timp ce principalele construcții transilvănene recurgeau la planul

⁽³⁾ Prima biserică a mănăstirii a fost o bazilică romanică ridicată în primii ani ai secolului al XIII-lea. Construcția a fost reluată de alți meșteri care au inclus în planul lor transeptul, lungind probabil și navele (Th. Năgler și M. Rîl, *Monumentul cistercian de la Cârța, jud. Sibiu, în materiale și cercetări arheologice. A XVIII-a sesiune anuală de rapoarte*, Ploiești, 1983; Partea a II-a, București, 1993, p. 489-494) (TS).



Densuș (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă, vedere dinspre sud-vest, secțiune și plan.



bazilical, executat fie în varianta romanică, fie gotică timpurie, în mediul sătesc se construiau numeroase edificii de tip mononavat. S-a răspândit astfel ceea ce se numește de regulă *biserica-sală*, mai totdeauna tăvănită, având spre răsărit o absidă semicirculară, în cazul variantei romanice (Sântana de Mureș), sau dreptunghiulară, boltită în cruce pe ogive, în cazul variantei gotice timpurii (bisericele din Șieu-Odorhei, Nima, Luncani, etc.)⁽⁷⁾.

Pe fondul unor atât de complexe confruntări stilistice, în unele sate românești au fost înălțate ctitorii cneziale care se prevalau când de o sugestie când de alta, în cele mai multe cazuri fiind vorba despre autentice sinteze locale. Zidită cu probabilitate în anii de mijloc ai secolului al XIII-lea, biserica din Densuș (jud. Hunedoara) este unul dintre cele mai interesante edificii medievale din țara noastră⁽⁸⁾. Folosind materiale de construcție extrase din ruinele învecinatei Ulpia Traiana – blocuri de piatră de diferite forme și mărimi, coloane, ex-voto, cărămidă, etc. – biserica din Densuș pornește de la o concepție spațială de tradiție bizantină, fiind în speță un edificiu de plan central, dar soluția structurală ca și elementele decorative provin mai degrabă de la modele romanice. Turnul central nu este o turlă suspendată, cum se întâmplă în arhitectura bizantină, ci un element care străpunge edificiul sprijinindu-se pe patru stâlpi, ferestrele cu arc ușor frânt sunt caracteristice perioadei de tranziție de la romanic la gotic, iar coloanele care sunt adosate laturilor de nord și sud fac o curioasă sinteză între ideea de contrafort medieval și peripter antic. Înfățișarea edificiului este puternic marcată de folosirea învelitorilor de piatră (tot de obârșie romanică) și de elementele sculpturale antice care apar de pretutindeni într-o compoziție liberă, de surprinzătoare expresivitate.

Un alt monument de sinteză este și biserica din Mica-Mănăstirea (jud. Cluj)⁽⁸⁾, de tip *mononavat* cu compartimentare rituală în naos-pronaos, ceea ce exprimă fără echivoc și apartenența la mediul

⁽⁷⁾ Cercetările arheologice efectuate de Nicolae Pușcașu, nepublicate, au dus la redatarea bisericii în secolul al XIV-lea. Cercetările au fost reluate în anii 1999-2000 de către Adrian Rusu, nepublicate (TS).



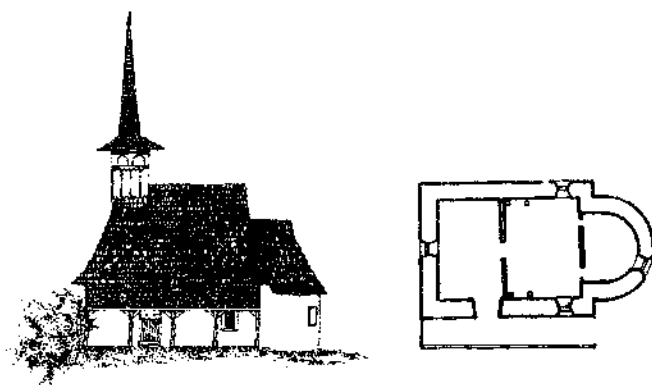
Prejmer (jud. Brașov), biserica evanghelică, proiecția ortogonală a fațadei sudice.



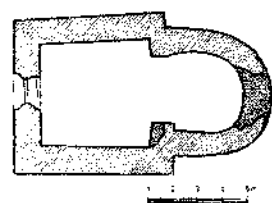
Prejmer (jud. Brașov), biserica – detaliu.



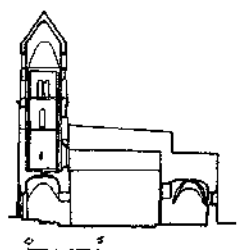
Prejmer (jud. Brașov), interior din biserica evanghelică.



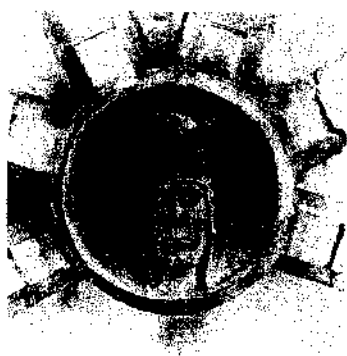
Mănăstirea (com. Mica, jud. Cluj), biserica ortodoxă, vedere laterală și plan.



Voivozi-Popești (jud. Bihor), biserica fostei mănăstiri ortodoxe Bistra, planul ruinelor.



Strei (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă, secțiune și plan.



Cheia de boltă cu figura Sf. Maria, biserica evanghelică din Cârța (jud. Sibiu).

românesc transilvănean. Biserica din Mica-Mănăstirea^{*)} prezintă un portal romanice – cu arc semicircular – pe latura sudică; romanică este și absida cu traseu semicircular atât la exterior cât și la interior, dar, așa cum spuneam, compartimentarea rituală răspunde efortului de sinteză operat în planul arhitecturii.

În mediul românesc, forme de arhitectură romanică mai prezintă ruina bisericii din Voivozi (jud. Bihor)⁽⁹⁾, mononavată, cu absidă semicirculară, biserica din Peșteana (jud. Hunedoara), mononavată, cu sanctuar dreptunghiular și absidă semicirculară, și biserica din Nucșoara (jud. Hunedoara), de asemenea mononavată, boltită în semicilindru, cu absidă semicirculară.

Către sfârșitul secolului al XIII-lea, în cnezatele hunedorene și-au făcut apariția formele stilistice ale goticului timpuriu. La Sântămăria-Orlea și la Strei avem de a face cu edificii de tip *sală*, prevăzute cu un turn-clopotniță pe latura de vest, cu un sanctuar dreptunghiular boltit în cruce pe ogive. Neîndoielnic, la Sântămăria-Orlea lucraser o echipă de meșteri de bună formație, poate în legătură cu șantierul bisericii Sfântul Procop din localitatea Trebič din Moravia, monument de la care pare să fi fost preluat portalul decorat cu bumbi striate în relief. Silueta zveltă și frumusețea detaliilor bisericii din Sântămăria-Orlea au impus acest edificiu ca un autentic prototip în mediul cnezatelor românești hunedorene și nu ne va surprinde dacă vreme de aproape două veacuri el va fi imitat în repetate rânduri, asimilarea sa fiind favorizată și de asemănarea – în plan și în spațiu – cu tradiționalele biserici de lemn, dreptunghiulare la rândul-le, cu sanctuar simplu, eventual fără turn-clopotniță pe latura de vest.

Sculptura

Construite în condiții istorice grele, într-o epocă în care teritoriul țării noastre era supus frecvent invaziilor pustiitoare, edificiile secolului al XIII-lea sunt, în general, austere ca înfățișare, decorația lor fiind redusă la foarte puțin. Aparatul ornamental cel mai bogat se păstrează la catedrala Sfântul Mihail din Alba Iulia, fie *in situ*, fie în lapidariul

^{*)} Compartimentarea interioară este mai târzie (TS).



Consolă antropomorfă din biserica reformată din Hălmeag (jud. Brașov).

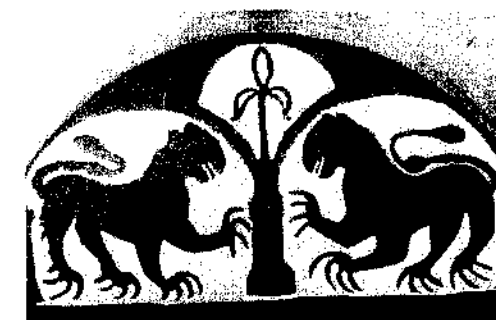
monumentului. Vom remarca în primul rând frumosul portal sudic – tipic romanice ca forme și decorație – ale cărui coloane și arce sunt bogat îmbrăcate cu vrejuri meandrice și palmete. În lunetă se află un basorelief cu *Iisus binecuvântând între doi apostoli*, temă iconografică cunoscută și sub denumirea de *Majestas Domini*, larg răspândită în aria artei romanice. Alte două relieuri îl reprezintă pe *Arhanghelul Mihail în luptă cu balaurul*. Într-unul dintre aceste relieuri, arhanghelul Mihail este surprins într-o atitudine mai degrabă meditativă; coafura și vestmântul cu aluzii occidentale trimit la modele romanice mai vechi, dar plastica cărnăsoasă a formelor trădează faza de tranziție către momentul stilistic al goticului. Alte relieuri, ca așa-numita „*pereche a celor doi îndrăgostiți*” sau figurile de apostoli, ca și elementele de plastică figurativă care decorează unele capitelluri ale catedralei, exprimă aceeași fază de tranziție de la romanice la gotic, ca de altfel întreaga arhitectură a edificiului.

Simple și având ca temă *Pomul vieții*, reliefurile din timpanele portalurilor de la Ocna Sibiului și Vurpăr, deși executate plat, cu stângăcia unor meșteri provinciali, lasă să se întrevadă străvechi modele cu circulație curentă în plastica bizantină și caucaziană, de unde acest motiv s-a răspândit până în apusul Europei. Câteva relieuri valoroase pot fi văzute la biserica din Hosman (jud. Sibiu), decorând portalul, sau la biserica mănăstirii Cârța (figura Maicii Domnului din cheia de boltă a absidei), la biserica Șieu-Odorhei (*Lupta virtuților cu viciul*, în luneta portalului nordic), alături de care merită să fie amintite consolele cu figuri umane de la Bartolomeu și Hălmeag^{*)}.

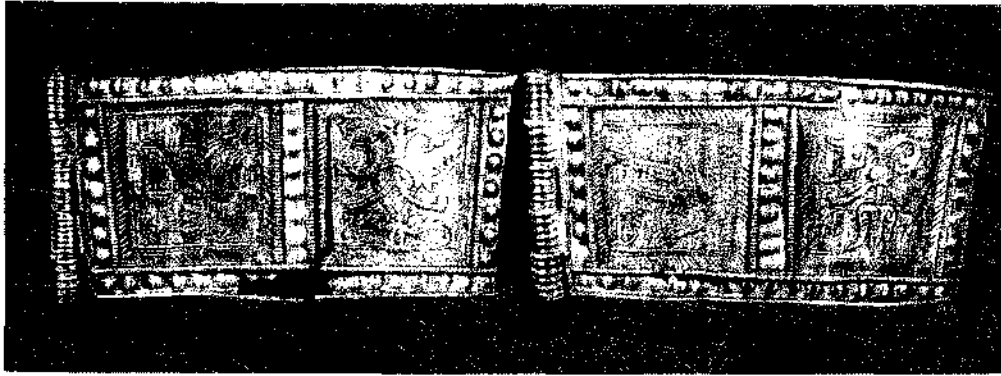
^{*)} Reliefurile nu sunt unitare ca stil, unele aparțin romaniceului, altele goticului timpuriu (TS).



«Majestas Domini», relief din luneta portalului sudic al catedralei romano-catolice din Alba Iulia.



«Pomul vieții», relief din luneta portalului bisericii reformate din Ocna Sibiului.



Brățară din argint parțial aurit descoperită la Voinești (jud. Iași).

Pictura și alte arte

Atestată doar prin martorii arheologici, la Curtea de Argeș și Cetățeni din Vale, pictura murală trebuie să fi fost destul de restrânsă ca arie de manifestare în cursul secolului al XIII-lea. Dimpotrivă, arta metalelor ocupă un loc destul de însemnat în această vreme, ea fiind ilustrată atât prin piese de import, provenind din lumea bizantină sau din lumea occidentală, dar nu puține sunt piesele executate de atelierele locale, ca acelea descoperite prin cercetările arheologice de la Șelimbăr, Sibiu, Cluj. Producția de arme (săbii, sulite, topoare de luptă, etc.) era destul de mare, depozitele descoperite fiind concludente mai ales în sudul Transilvaniei (Șelimbăr, Sebeș, Vurpăr, Șeica Mică). Artă metalelor nobile este atestată mai ales prin descoperirile din necropole, ponderea cea mai importantă revenind, în mod firesc, podoabelor femeiești, în marea lor majoritate cercei de tâmplă de tip globular cu pastilaje sau având aspectul unor eflorescențe (Voinești, Cornari). Urmează brățările răsucite cu extremități aplatizate și lărgite pentru a fi decorate cu bumbi (Voinești), brățările din plăcuțe cu motive gravate aviforme și florale (Voinești, Cornari, Mihail Kogălniceanu), pandantivele globulare (Voinești, Oțeleni). În general este vorba despre piese care, din punct de vedere stilistic, au fost create sub semnul modei de largă răspândire în lumea bizantino-balcanică și pontică, unele podoabe provenind din import, altele fiind executate în ateliere locale, la Cetatea Albă, la Niculițel și în alte așezări de la Dunăre și Mare, aflate în strânsă legătură cu sudul bizantin. În Transilvania, precumpănitoare sunt obiectele de cult, precum ulcioarele rituale (*aquamanila*) de la Șelimbăr (jud. Sibiu), Chișineu (jud. Arad) și Boarta (jud. Sibiu). Executate din bronz, toate aceste ulcioare au aspect figurativ, primul un cap de bărbat, cel de al doilea un călăreț pe cal, cel de al treilea un animal fantastic. Execuția vădește experiența unor buni bronzieri și pare probabil că aceste piese au fost importate, ca și unele crucifixe cu expresie stilistică romanică, precum cel de la Cluj (Muzeul de artă), cel de la Sănnicoară sau cel de la Săncrai. Foarte semnificativă pentru posibilitățile metalurgiei transilvănene din acea vreme este înfățișarea potirului de la Berini (Muzeul Brukenthal), piesă deosebit de simplă, având cupa susținută de un picior cilindric și de o talpă foarte largă lipsită de decor.

Nu lipsit de vieșitudine, secolul al XIV-lea a fost cu deosebire favorabil Țărilor Române, conjunctura politică din spațiul sud-est european prilejuind un foarte energic proces de afirmare locală. Decăderea hanatului tătăresc de Crimeea, lovit de oștile ambițiosului cnezaț al Lituaniei, și temporara slăbire a regatului maghiar, în urma interregnelui provocat de stingerea dinastiei arpadiene, au fost factori favorizanți pentru desprinderea Țărilor Române de sub influențele puterilor hegemoniste și dobândirea unui statut de independență. La capătul unei îndelungate evoluții și a unor stăruitoare eforturi de organizare internă, în cursul secolului al XIV-lea a fost posibilă unificarea voievodatelor de la sudul Carpaților și constituirea lor într-un stat independent, cunoscut de aici încolo sub denumirea de Țara Românească. Basarab I Întemeietorul pecetluia independența de fapt a Țării Românești prin strălucita victorie de la Posada, din anul 1330. La răsăritul Carpaților, un proces similar se desăvârșea în anul 1359⁹¹, sub sceptrul temerarului Bogdan din Cuhea Maramureșului, care, alungând administrația vasală regatului maghiar, dădea expresie aspirațiilor de libertate, Moldova având de aici încolo un rol deosebit de important nu numai pentru istoria națională, ci chiar pentru istoria militară a întregii Europe răsăritene. Pe de altă parte, chiar în teritoriile care se aflau sub suzeranitatea nemijlocită a regatului maghiar, în Maramureș, în Crișana, în Transilvania și în Banat, cnezatele românești reușeau să se impună pe plan militar și politic, dobândind anumite privilegii favorabile dezvoltării unei vieți cultural-artistice proprii. În același timp, pe fondul unui evident avânt economic, numeroase așezări rurale din zonele de colonizare săsească au reușit să ajungă la un stadiu de dezvoltare urbană, înflorirea lor fiind stimulată atât de înmulțirea și organizarea breslelor meșteșugărești, cât și de activarea relațiilor comerciale.

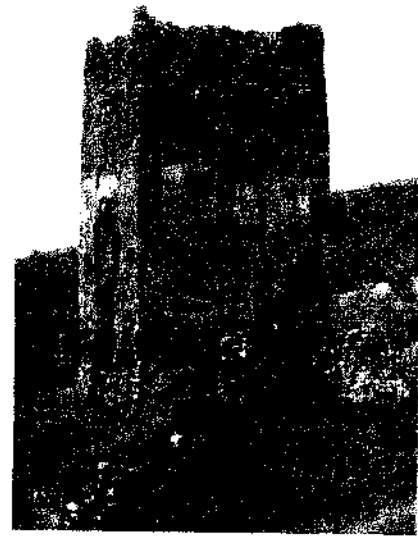
Pretutindeni în țară, înflorirea economică și urbanizarea așezărilor s-a tradus pe plan artistic, atât prin procesul de reinnoire a formelor tradiționale, cât și prin ridicarea la o treaptă superioară a programelor constructive și ornamentale, cele mai valoroase realizări fiind, firește, destinate vârfurilor feudale, a căror nevoie de reprezentare politică și socială devenea tot mai exigentă. La Curtea de Argeș, la Suceava ca și în principalele reședințe nobiliare de la nordul Carpaților, arta de ceremonial reclama un aparat corespunzător și este lesne de înțeles efortul de adaptare pe plan local a unor sugestii venite din lumea largă a artelor europene. Sporirea capacității de consum și rafinarea pretențiilor artistice ale comanditarilor explică fenomenul de absorbție a unor modele de prestigiu, dar, pe de altă parte, este proprie acestei epoci o neîncetată căutare a soluțiilor de expresie locală, capabile să răspundă sensibilității mediului autohton ale cărui tradiții erau foarte puternice.

⁹¹ Cea mai recentă opinie privitoare la momentul și împrejurările întemeierii Moldovei la Ștefan S. Gorovei, *Întemeierea Moldovei. Probleme controversate*, Iași, 1997 (TS).

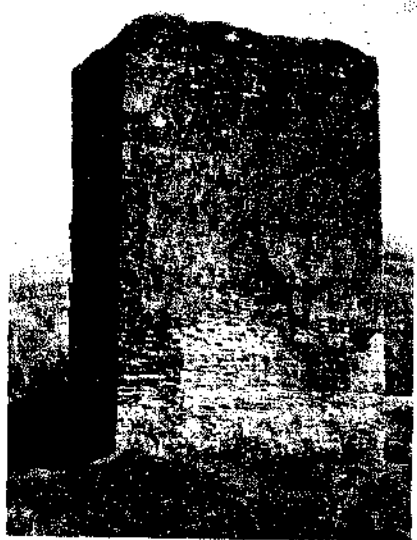
Ca și până acum, principalele zone din care meșterii locali au preluat modelele au fost cea bizantină și cea a occidentului catolic, aflat în această vreme sub dubla autoritate artistică a goticului matur și a prerenasterii italiene.

Arhitectura fortificată

Ca și în secolul trecut, principalele șantiere de construcții trebuie căutate în zona reședințelor fortificate și a cetăților militare. Se construiesc mai multe turnuri-locuință mai ales în mediul nobiliar românesc: la Oncești (jud. Maramureș), la Răchitova, la Mălăiești și la Colți (jud. Hunedoara)⁽¹⁾, la Poienari (jud. Argeș) au fost construite turnuri de plan patrulater, cu zidărie masivă de piatră. Mai întotdeauna în apropierea turnurilor se aflau și locuințe obișnuite din lemn, turnurile fiind folosite cu precădere în momente de primejdie. Concomitent au fost construite reședințe fortificate cu un perimetru mai larg, prevăzute fie cu valuri de pământ și palisadă ca la Cuhea (jud. Maramureș), fie cu incinte de piatră ca la Curtea de Argeș și Câmpulung (jud. Argeș), Siret²⁾ și Suceava (jud. Suceava), Târgoviște (jud. Dâmbovița). Situată pe un promontoriu cu coaste abrupte, care domină valea Izei, curtea Bogdăneștilor de la Cuhea era alcătuită dintr-o incintă cu val de pământ și palisadă. În interiorul căreia era adăpostită reședința propriu-zisă, de dimensiuni neobișnuit de mari pentru epoca respectivă (12 x 9 m). Ridicată pe o temelie înaltă de bolovani de râu, cu mortar de lut, locuința era construită din grinzi groase, dispuse în cununi orizontale, spre deosebire de palisada alcătuită din stâlpi mari de stejar înfipti în pământ. Asemănătoare vor fi fost și curțile voievozilor maramureșeni de la Giulești, de la Criva Mică, de la Apșa sau de la Domnești și, până la extinderea cercetărilor arheologice în toată țara, este de presupus că în acest mod se prezentau cele mai multe reședințe fortificate ale nobililor români. Deși păstrate în stare de ruină avansată, curțile domnești de la Curtea de Argeș, Câmpulung și Târgoviște, aceasta din urmă construită abia către sfârșitul veacului al XIV-lea, se caracterizează printr-o trăsătură comună și anume perimetrul foarte larg, cu ziduri de piatră la adăpostul cărora au fost construite case de piatră cu cel puțin două niveluri: pivniță înaltă și parter. Fațadele erau precedate de prispe largi cu stâlpi de lemn, element preluat din arhitectura populară și care se va bucura constant de o largă prețuire în arhitectura noastră veche, populară și cultă. La Siret și Suceava³⁾, vechile curți voievodale, asemănătoare cu cele din Țara Românească, au fost curând concurente de cetățile de scaun și de apărare construite în vremea domnitorului Petru Mușat (1374 – 1396), cărora i se datorează deplina consolidare a voievodatului Moldovei. La Suceava, pe platoul din partea de vest a orașului, a fost înălțată cetatea Șcheia, de plan romboidal, întărită la colțuri cu turnuri patrulatere. Pe platoul de răsărit, a fost zidită cetatea de scaun, de plan dreptunghiular, având atât colțurile cât și mijlocul laturilor întărite cu turnuri patrulatere puternic consolidate cu contraforturi. Tot de plan dreptunghiular este și



Mălăiești (jud. Hunedoara),
turn-locuință.

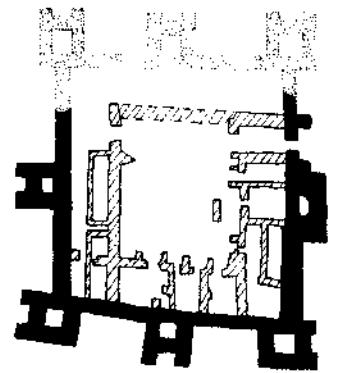


Răchitova (jud. Hunedoara),
turn-locuință.

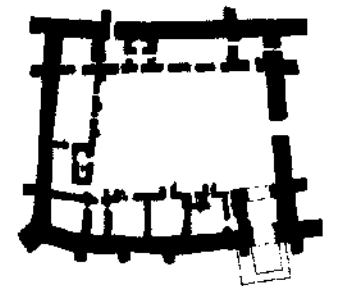
cetatea Neamțului, diferența față de cetatea de scaun constând din faptul că, aici, turnurile de colț sunt spre interior și nu la exteriorul incintei. Toate vechile cetăți mușatine au fost realizate din piatră brută de carieră, pentru micii fiind folosită și piatra parțial făuită. Frecvent utilizată pe șantierele din Moldova, această tehnică de lucru se asociază unei tipologii de obârșie baltică, fapt lesne explicabil pe fondul relațiilor de prietenie care existau în acea vreme între Moldova și marele cnezat al Lituaniei. Tot lui Petru Mușat îi sunt atribuite cetățile de apărare de la Tețina și de la Crăciuna.

În concordanță cu eforturile defensive ale Moldovei, în Țara Românească se înregistrează un substanțial efort pentru construcțiile cetăților de frontieră, în special pe linia Dunării, care devenea tot mai sensibilă în fața pericolului otoman. Gloriosului voievod care a fost Mircea cel Bătrân, învingătorul sultanului Bayezid în răsunătoarea bătălie de la Rovine, i se datorează construirea cetății de la Turnu, de plan circular, și cetatea de la Giurgiu, cu plan neregulat⁽²⁾. Construită din blocuri de piatră îngrijit făuite, utilizând ici colo cărămizi de mari dimensiuni, cetatea Giurgiu pare să fi dispus de o importantă reședință, dovadă bogatul material ceramic (cahile, fragmente de vase) descoperit cu ocazia cercetărilor arheologice din ultimii ani. Decorul sgrălitat, de asemenea smălțurile verzi și galbene pe angobă albă indică, fără echivoc, legăturile cu ceramica bizantină, fapt lesne de explicat într-o așezare la Dunăre. Încă necercetate sunt amenajările defensive întreprinse din inițiativa lui Mircea cel Bătrân la Turnu Severin și Brăila, după cum neprecizate arheologic sunt lucrările executate de același energic voievod la cetățile dobrogene Enisala, Isaccea și Caliacra. Spre nord, principala cetate întărită din inițiativa lui Mircea cel Bătrân a fost aceea de la Rucăr, care controlează importantul drum de legătură dintre Câmpulung și Brașov.

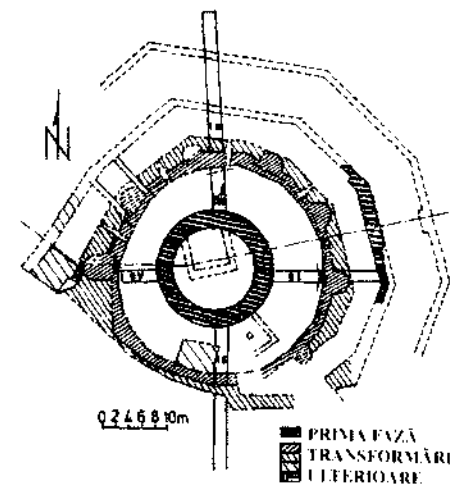
Fortificațiile contemporane construite din inițiativa casei regale maghiare și a coloniștilor sași în Banat și Transilvania sunt, la rândul lor, destul de însemnate. După alegerea sa ca rege al Ungariei, Carol Robert a rezidat vreme de 15 ani (1308 – 1323) la Timișoara, unde și-a construit o impunătoare reședință, la a cărei realizare a folosit mai mult echipe de meșteri italieni. La inițiativa urmașului său Ludovic, coloniștii sași din Sibiu au construit cetatea de frontieră de la Tâlmăciu (jud. Sibiu) azi în ruină, iar brașovenii au înălțat castelul Bran (jud. Brașov) menționat documentar în anul 1377. Prezentându-se ca un tipic castel de munte, Branul este o fortificație adaptată cu abilitate formelor de teren, pantele repezi sporind capacitatea defensivă. De plan patrulater alungit și neregulat, castelul este prevăzut cu un turn cilindric și mai multe turnuri dreptunghiulare, în spațiul strâmt al curții fiind îngrămădite și construcțiile de reședință. Mult afectat de refacerile ulterioare, Branul păstrează câteva ancadrame gotice originale (altele au fost încastate mai târziu); de asemenea, ca element decorativ specific secolului al XIV-lea, se cer a fi considerate crenelurile treptate ale donjonului și ale clădirii. Avându-și obârșia în arhitectura nobiliară din Italia de nord, crenelurile treptate au ajuns în Transilvania probabil pe calea Boemiei, unde, în această vreme, se construiau mai multe edificii cu un decor asemănător. Intrat în posesia lui Mircea cel Bătrân, care, între timp, își constituise o feudă în părțile de vest ale Transilvaniei, cu cetatea Bologa și mai multe sate din împrejurimi, castelul Bran este cel mai frumos exemplar de arhitectură rezidențială fortificată ce s-a păstrat din secolul



Cetatea de scaun a Sucevei,
faza Petru Mușat.



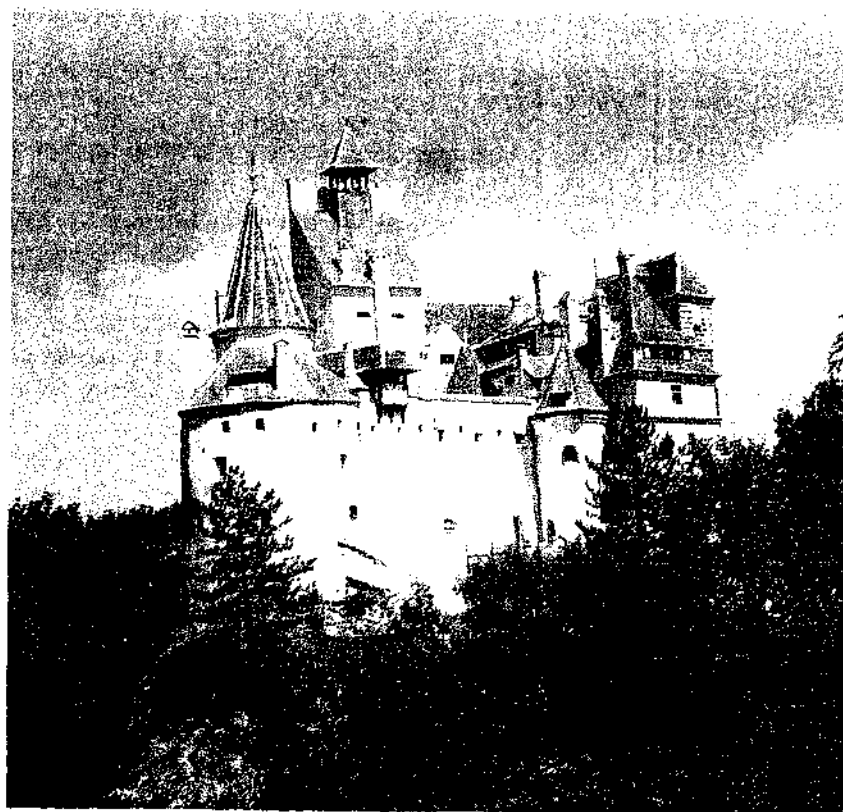
Cetatea Neamțului, planul
fazei Petru Mușat.



Cetatea Turnu, plan.

¹⁾ Cercetările arheologice recente nu au dus la descoperirea vestigiilor curții voievodale, menționată în documente (TS).

²⁾ Cercetările arheologice din anii 1980 au dus la descoperirea urmelor curții voievodale, M. Matei, Suceava (TS).



Castelul Bran (jud. Brașov),
vedere de ansamblu.



Castelul Bran, plan la nivelul curții.



Biserica domnească din Câmpulung,
planul fundațiilor.

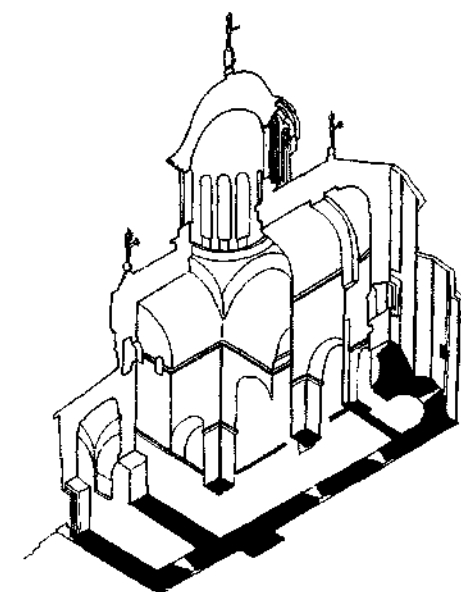
al XIV-lea în Țările Române. În cursul secolului al XIV-lea documentele consemnează și existența unor cetăți orășenești la Aiud, Sighișoara, Cluj, cea mai puternică fiind aceea de la Sibiu, care în 1366 avea deja două incinte cu ziduri de piatră și cărămidă întărite cu turnuri. Semnificativ pentru acele vremuri de neliniște, când oștile otomane însângerau întreaga peninsulă balcanică, este și fortificarea satelor. Fenomen înregistrat deopotrivă în Câmpia Dunării, la Coconi – unde au fost folosite valurile de pământ cu palisadă – și în Transilvania, unde a proliferat în secolul următor.

Arhitectura religioasă

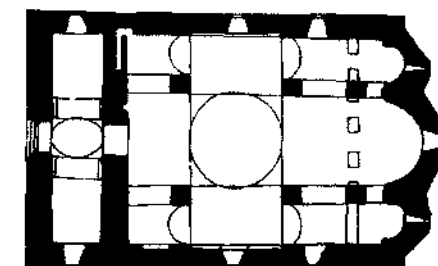
Alături de cetăți și castele, un important program constructiv al Evului Mediu privește lăcașurile de cult: paraclise de curte, biserici parohiale și mănăstiri. Coroborând mențiunile documentare cu cercetările arheologice, este neîndoiește că, în această vreme, cele mai multe lăcașuri de cult erau construite din lemn. Dar, odată cu întemeierea statelor independente românești și ca urmare a afirmării cnezatelor transilvănene și bănățene în activitatea militară și politică a statului, au fost construite mereu mai multe biserici de zid, rostul lor fiind și acela de a marca în mod reprezentativ autoritatea voievodală. Lui Basarab I Întemeietorul i se datorează cel puțin două dintre cele mai importante edificii ale secolului, respectiv biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș și biserica domnească din Câmpulung. Epocii sale îi este atribuită, verosimil, și biserica de la Sănnicoară din Curtea de Argeș, monument pe care unii cercetători îl consideră, totuși, a fi mai vechi. Biserica domnească din Câmpulung, construită în incinta curții voievodale, era terminată în anul 1352, când Basarab I a fost înmormântat aici. Distrusă de cutremur în anul 1628, refăcută de Matei Basarab și iar reconstruită în urma cutremurului din 1802, vechea ctitorie voievodală este cunoscută doar prin intermediul cercetărilor arheologice. De tip *bazilical cu trei*



Biserica domnească Sf. Nicolae
din Curtea de Argeș.



Biserica domnească din Curtea de Argeș,
axonometrie.



Biserica domnească din
Curtea de Argeș, plan.

nave, compartimentată ritual în naos și pronaos, ceea ce demonstrează fără echivoc apartenența la cultul ortodox, biserica domnească din Câmpulung a fost construită într-o tehnică specific bizantină, cu asize alternate de piatră și cărămidă, cu mortar de bună calitate și grinzi de lemn îngropate în ziduri^{*)}. Făcând parte din categoria unor importante fundații princiare din spațiul bizantino-balcanic din prima jumătate a secolului al XIV-lea, ctitoria câmpulungeană își găsește corespondent în despotatul Moreei sau în regatul sârbesc. În esență, pare să fi fost un edificiu care, deasupra compartimentării de tip bazilical, își desfășura un sistem de boltire în cruce greacă înscrisă, încununată de o turle^{**)}. Acestui tip volumetric îi aparțin biserica mănăstirii Afendico-Vrontohion de la Mistra (Peloponez, 1308 – 1312) și Bogorodica Ljeviška din Serbia, ctitorie a regelui Ștefan Milutin, din 1318 – 1321⁽³⁾.

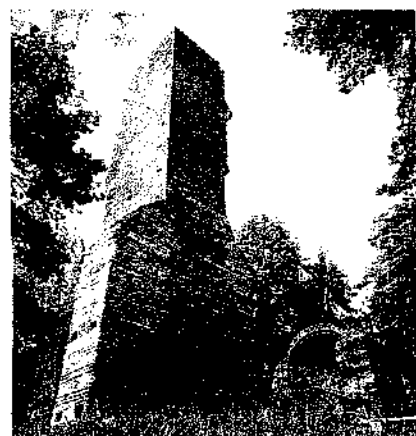
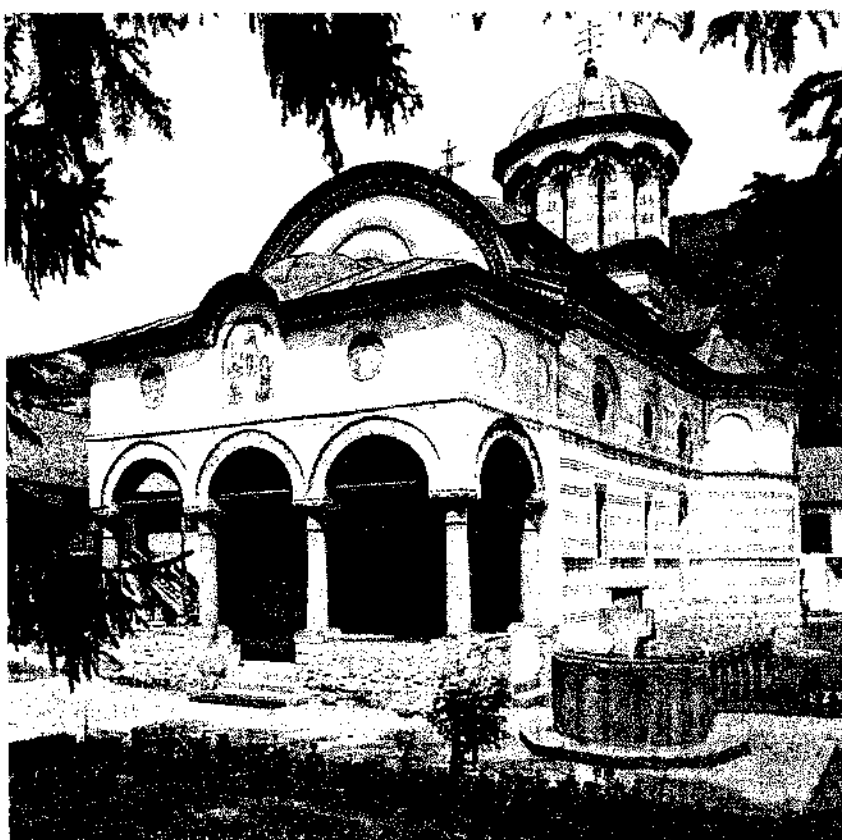
Foarte puțin afectată de trecerea timpului, biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș este un edificiu de extremă importanță pentru înțelegerea posibilităților și aspirațiilor culturale ale Țării Românești din prima jumătate a veacului al XIV-lea⁽⁴⁾. În principiu este vorba despre un edificiu de tip *cruce greacă înscrisă*, prevăzut pe latura de apus cu un pronaos îngust, iar spre răsărit cu o absidă centrală destinată altarului și două absidiole destinate pastoriilor (proscomidia și diaconiconul). Elaborat în chiar metropola bizantină, la Constantinopol, acest tip arhitectonic, denumit în mod curent *cruce-greacă înscrisă*, este de fapt o

^{*)} Cercetările arheologice au dovedit că biserica domnească din secolul al XIV-lea avea paramentul exterior alcătuit în întregime din blocuri de piatră tăvuită, din care a fost păstrată prima asiză la refacerea din timpul lui Matei Basarab, când edificiul a fost mărit în lungime, spre vest, iar blocurile din parament refolosite, vezi Gh. I. Cantacuzino, *Probleme ale secolelor XIII și XIV la Câmpulung și cercetările arheologice de la fosta curte domnească* în SCIVA, t. 32, 1981, nr. 1, p. 134 și urm. (CM).

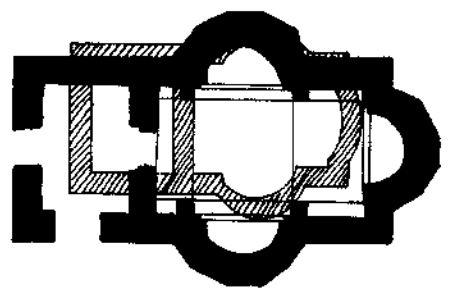
^{**)} Asupra formelor arhitecturale ale acestui locaș, de fapt o bazilică cu turn masiv peste pronaos, a se vedea Cristian Moisesescu, *Noi puncte de vedere asupra ipostazelor dispărutei biserici domnești „Negru Vodă” din Câmpulung-Muscel*, RMI, LXVII, 1-2, 1998, p. 49, passim (CM).

Biserica mare a mănăstirii Cozia
(jud. Vâlcea),
vedere dinspre sud-vest.

Biserica mare a mănăstirii Cozia,



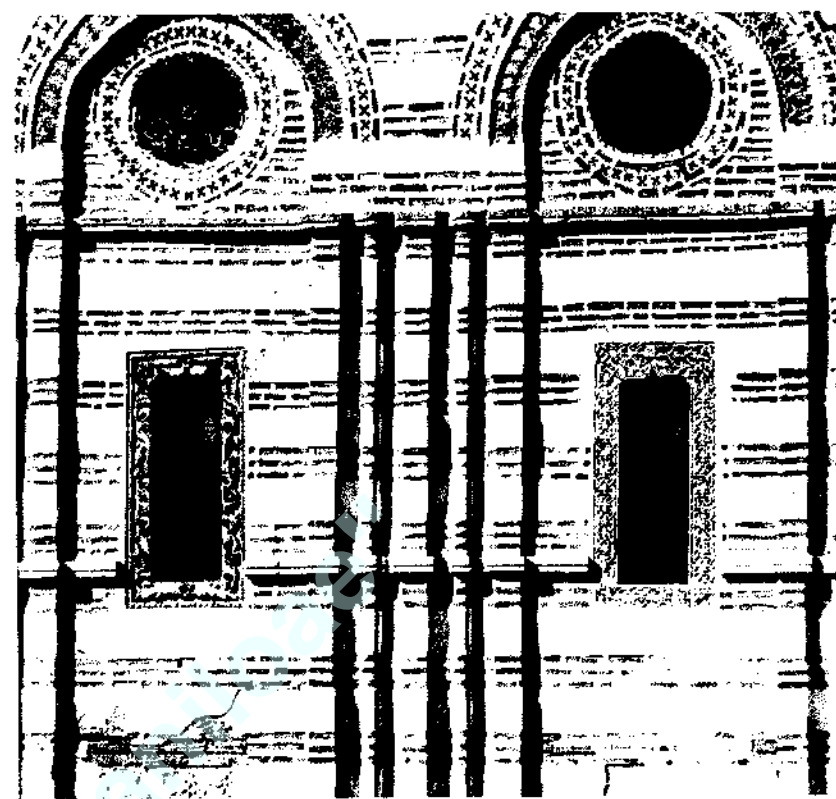
Biserica Sânniccoară din Curtea de Argeș,
vedere dinspre sud-vest și plan.



Biserica fostei mănăstiri Vodița
(jud. Mehedinți), plan, faza I hașurată.

fericită sinteză dintre planul bazilical cu trei nave și planul central, axa verticală fiind puternic marcată de turla centrală care se înalță deasupra unui sistem de patru arce mari, sprijinite la rândul lor pe stâlpi liberi de zidărie, trecerea de la planul pătrat al arcelor la planul circular al turlei făcându-se prin intermediul unor triunghiuri sferice, numite pandantivi. Varianta constantinopolitană a modelului folosit la Argeș este lesne de recunoscut, ea constând din prezența unor arce care se interpun între brațul răsăritean al crucii și bolta absidei principale. Dincolo de asemănările tipologice indiscutabile cu modelele bizantine, trebuie observat că edificiul argeșean aduce o sumă de elemente noi care nu pot fi înțelese decât în contextul unui mediu artistic original, care dispunea de propriile sale tradiții și aspirații. În primul rând, constructorii au adaptat tehnica tradițională bizantină la posibilitățile materiale ale locului, înlocuind piatra răuită cu bolovani de râu, a căror expresie plastică pe suprafața paramentului amintește de prețiozitatea unor caboșoane. În același timp, s-a intervenit cu îndrăzneală asupra dimensiunilor. Într-adevăr, în raport cu bisericile bizantine de tip cruce greacă înscrisă, de obicei foarte mici, ctitoria argeșeană este tratată cu neobișnuită generozitate, ceea ce contribuie la aspectul său monumental. Turla largă și nu prea înaltă este în consens cu compoziția viguroasă a formelor edificiului, amintind prin proporțiile sale de mai vechi turlă bizantine din perioada macedo-comnenă. În legătură cu construcția turlei mai trebuie remarcată folosirea unor nișe care constituie deopotrivă un element decorativ, dar și un element de abilitate inginerescă, întrucât în acest mod este ușurată masa construită a edificiului, fiind asigurată o sporită stabilitate. Se poate spune că, înălțându-și ctitoria de la Argeș, Basarab I a năzuit să exprime și pe această cale independența Țării Românești, opoziția sa hotărâtă față de tendințele hegemoniste ale regatului maghiar a cărui politică se sluzea și era sprijinită de biserica romano-catolică^(4bis).

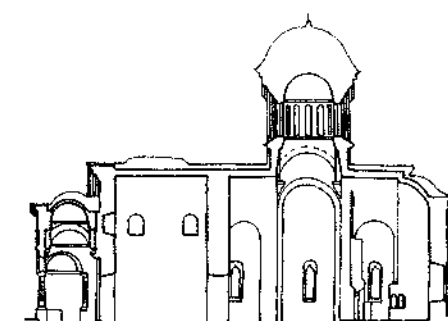
Deși în ruină, biserica Sânniccoară din Curtea de Argeș păstrează toate elementele definitorii ale planului și siluetei originale, permițând o



Biserica mare a mănăstirii Cozia,
detaliu de fațadă.

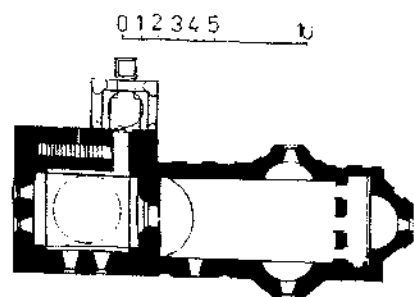
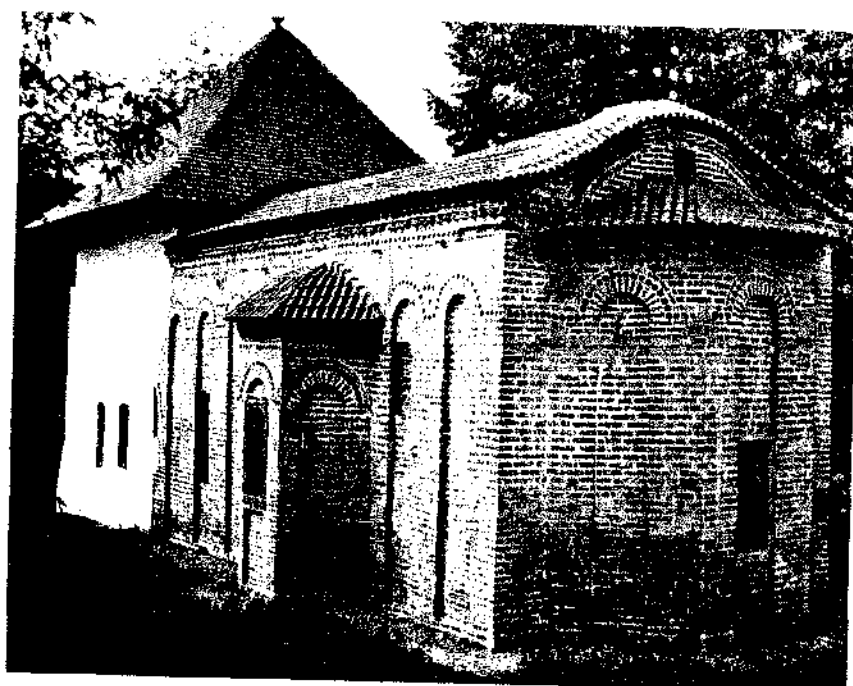
detaliată analiză a particularităților și calităților sale de expresie. De plan dreptunghiular, boltită în semicilindru, cu dublouri, ea aparține tipului de bazilică mononavată prevăzută cu absidă semicirculară la interior și poligonală la exterior, flancată de două nișe cu aspect de absidiolă destinate pastofoirilor. Spre vest, un perete străpuns face legătura dintre naos și pronaos. Spre apus, biserica este flancată de două puternice contraforturi a căror prezență se explică aici prin nevoia de întărire a edificiului care a fost supraînălțat, de la origine, de un turn-clopotniță. Având o largă circulație în spațiul bizantino-balcanic, tipul de biserică mononavată se particularizează la Sânniccoară prin folosirea ca material de construcție a pietrei de râu, soluție întâlnită și la biserica domnească Sf. Nicolae. Pus de regulă în legătură cu turnurile-clopotniță de la nordul Carpaților, vechiul turn al bisericii Sânniccoară poate fi înțeles și în relație cu mai vechi modele bizantine, precum biserica Stanimak de lângă Asenovgrad (sec. XII) sau biserica Pantocratorul de la Mesembria (sec. XIII). În cursul secolului al XIV-lea, tipul de plan mononavat de expresie bizantină se regăsește și la alte edificii românești, de exemplu la vechea biserică ortodoxă din Cetatea Albă, la prima biserică a mănăstirii Neamț ca și la biserica paraclis a curții de la Netezi-Grumăzești (jud. Neamț)⁽⁵⁾.

Ca urmare a curentului isihast din biserica ortodoxă și a modificărilor rituale intervenite, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea s-a bucurat de o mare autoritate tipul de plan prevăzut cu abside laterale, constituind așa numitul triconc. Cele mai vechi exemple cunoscute în Țara Românească aparțin epocii lui Vlaicu Vodă și se datorează campaniei de construcții inițiată de călugărul cărturar Nicodim, un adevărat reorganizator al vieții monastice de la noi. La Coșuștea-Crivelnic și Vodița (jud. Mehedinți), de asemenea la Tismana (jud. Gorj), călugării lui Nicodim au înălțat biserici de plan triconc, păstrate astăzi doar ca mărturii arheologice. Bine conservată este biserica mare (1387 – 1388) a mănăstirii Cozia, ctitorită de Mircea cel Bătrân într-o încântătoare poziție naturală din defileul Olului. Admirabil proporționat, acest edificiu prezintă un plan triconc cu turlă pe naos ridicată pe pandantivi. Fațadele,

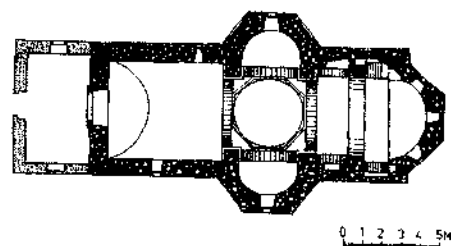


Biserica mare a mănăstirii Cozia,
secțiune și plan.

Cotmeana, biserica mănăstirii.



Biserica mănăstirii Cotmeana, plan.



Biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog (jud. Arad), vedere dinspre sud-vest și plan.

cu alternări de cărămidă și tencuială, sunt împărțite în trei registre prin brăuri de piatră profilată în dublu tor, registrul superior având arcaturi oarbe cu arhivolte de piatră ornamentate cu entrelacuri sau cu motive vegetale, în centrul arcadelor aflându-se rozete din piatră traforate pentru răsufători. Ancadramentele ferestrelor sunt decorate cu elemente vegetale dar și cu însemne heraldice, precum vulturul bicefal care amintește calitatea de despot bizantin a ctitorului⁽⁶⁾. Sistemul de boltire al naosului este caracterizat prin arcurile mari care sunt susținute de stâlpi masivi de zidărie adosați pereților de o parte și de alta a absidelor laterale. Pronaosul, boltit în semicilindru longitudinal, era la origine supraînălțat de un mic turn-clopotniță, la care se ajungea probabil cu ajutorul unei scări exterioare mobile. Așa cum s-a observat, biserica mare a mănăstirii Cozia a fost realizată în directă legătură cu monumentele sârbești de pe valea Moraviei (Kruševac, Veluče, Naupara, Ljubostinja, etc.) având comune cu acestea atât soluțiile de plan și de elevație, cât și cele decorative. Dar, așa cum remarcă bizantinologul francez Gabriel Millet, prin proporțiile sale, ctitoria lui Mircea cel Bătrân se integrează mai degrabă în tradiția arhitecturii din Țara Românească, căreia i-a fost întotdeauna proprie o înțeleaptă potolire a tendințelor de verticalitate, o fericită armonie a proporțiilor, cu un substrat clasicizant⁽⁷⁾.

Tot Mircea cel Bătrân este ctitorul mănăstirii Cotmeana⁽⁸⁾, edificiu de plan triconc, potrivit modei timpului, dar care a fost executat de un meșter obișnuit cu tipul mononavat, dovadă boltirea în semicilindru longitudinal și lipsa turlei. Pe latura de vest, biserica mănăstirii Cotmeana era prevăzută cu un pridvor deschis (nașterea arcadei se poate vedea și astăzi), deasupra căruia se afla probabil un mic turn-clopotniță. Decorația fațadelor, inițial tencuite⁽⁹⁾, rezultă pe de o parte din alternarea ritmică a materialului de construcție – cărămidă cu rosturi largi de mortar – și din jocul unor arcaturi înalte, ale căror arhivolte sunt decorate cu discuri de ceramică smălțuită și cu cruciulițe de ceramică încastrate în mortar. Acest decor de obârșie bizantină poate fi întâlnit la



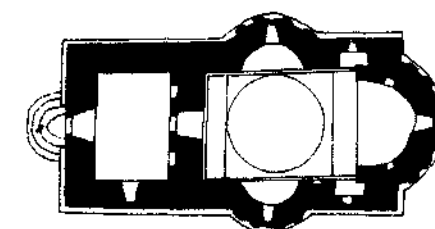
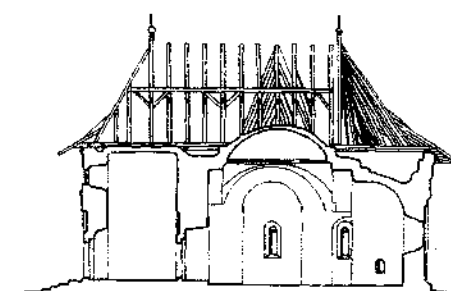
Biserica Sf. Treime din Siret (jud. Suceavă) vedere dinspre sud-vest.

monumente din Mesembria (bisericele Sf. Paraschiva, Sf. Arhangheli – sec. XIII) sau de la Târnovo.

În directă legătură cu monumentele muntenești, la Siret, în imediata vecinătate a curții domnești, Petru Mușat construia biserica Sf. Treime, monument de plan triconc fără turlă.

Zidită din piatră de carieră, potrivit unei tehnici de construcție familiară șantierelor gotice, ctitoria de la Siret are – la fel ca la Cotmeana – fațadele decorate cu arcaturi înalte, iar pe arhivolte sprâncene din discuri de ceramică smălțuită și cruciulițe. În plus apare aici un brâu din discuri ceramice, de asemenea câmpuri decorative cu cărămizi smălțuite în jurul ferestrelor, ceea ce amintește mai degrabă de unele soluții ornamentale din zona mării Baltice⁽¹⁰⁾. Așadar, ctitoria lui Petru Mușat reprezintă o dublă sinteză: în cazul zidirii este vorba de o sinteză între tehnica de construcție gotică și concepția planimetric-spațială a unui edificiu bizantin, iar în ceea ce privește decorația o sinteză între soluțiile de mai veche tradiție bizantină și sugestiile nordice. Recunoaștem aici o foarte proaspătă capacitate de absorbție și, în același timp, o remarcabilă putere de elaborare, calitate definitorie pentru un mediu conștient de opțiunile sale artistice.

În partea de vest a țării, pe valea Mureșului, planul triconc este admirabil reprezentat de biserica mănăstirii ortodoxe de la Hodoș-Bodrog. Considerată multă vreme a fi opera unei refaceri din veacul al XVIII-lea, această străveche ctitorie românească, care, ca lăcaș, exista încă în veacul al XI-lea, se datorează unor inițiative din veacul al XIV-lea, când edificiile anterioare din lemn au fost înlocuite cu altele de zid⁽¹¹⁾. Construită din piatră neregulată, odinioară având fațadele acoperite cu o prețioasă tencuială de frescă pe care era pictată imitația unui opus regulat, biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog este supraînălțată de o turlă octogonală (probabil opera unei refaceri mai târzii) suspendată pe sistemul celor patru arce mari, trecerea de la planul pătrat al acestora la planul octogonal făcându-se cu ajutorul unor trompe de colț. Pronaosul dreptunghiular, neobișnuit de amplu, este boltit în semicilindru dispus de-a lungul axei est-vest a edificiului. Se poate spune, deci, că la marea



Biserica Sf. Treime din Siret, secțiune și plan.

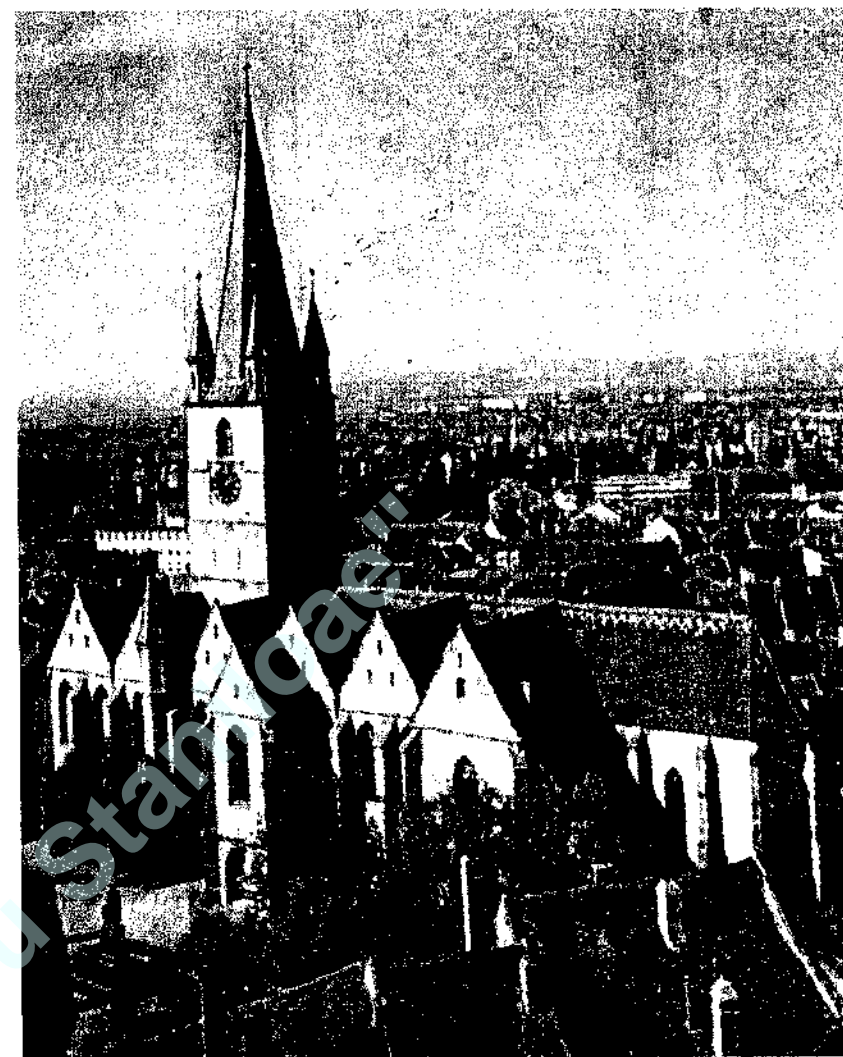
Alba-Iulia, Catedrala romano-catolică,
interior, vedere către cor.



majoritate a principalelor ctitorii din a doua jumătate a veacului al XIV-lea a fost folosit tipul de plan *triconc*, cunoscut deopotrivă în Țara Românească, în Moldova și în Banat.

Concomitent cu absorbirea unor modele arhitectonice de obârșie bizantino-balcanică, în cursul secolului al XIV-lea a avut loc și un puternic flux de forme arhitectonice gotice, acest fenomen fiind favorizat de dezvoltarea urbană din Transilvania, proces în cadrul căruia un rol deosebit de important a revenit coloniștilor sași. Dezvoltarea meșteșugurilor, organizarea breslelor atestată în numeroase documente, ca și extinderea legăturilor comerciale, explică o adevărată explozie a dezvoltării urbane din Transilvania, în acest cadru devenind necesară refacerea și modernizarea lăcașurilor de cult. Departe de a fi doar un fenomen cu substrat teologal, campania pentru construcția noilor biserici gotice se înscrie în efortul declarat prin numeroase mărturii documentare pentru obținerea unor privilegii economice, scutiri de dări, organizări de târguri și așa mai departe. Știind că pentru așezările medievale dreptul de târg, ca și scutirea de dări, aveau o mare însemnătate economică, este lesne de înțeles de ce așezările transilvănene s-au întrecut în a reface vechile biserici parohiale de epocă romanică, înlocuindu-le cu clădiri mai ample, a căror expresie volumetrică și decorativă se încadra acum stilului gotic matur.

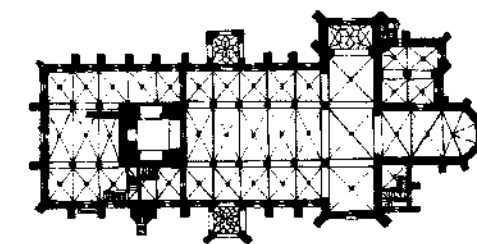
Dacă la biserica din satul Teaca (jud. Bistrița-Năsăud) dispoziția de plan bazilicală și ferestrele în arc frânt, dar cu deschidere mică, amintesc încă forme romanice, prin anii 1330 s-a procedat la înlocuirea vechii abside romanice a bisericii catedrale din Alba Iulia cu un amplu cor gotic



Sibiu, biserica evanghelică,
vedere dinspre sud-est.

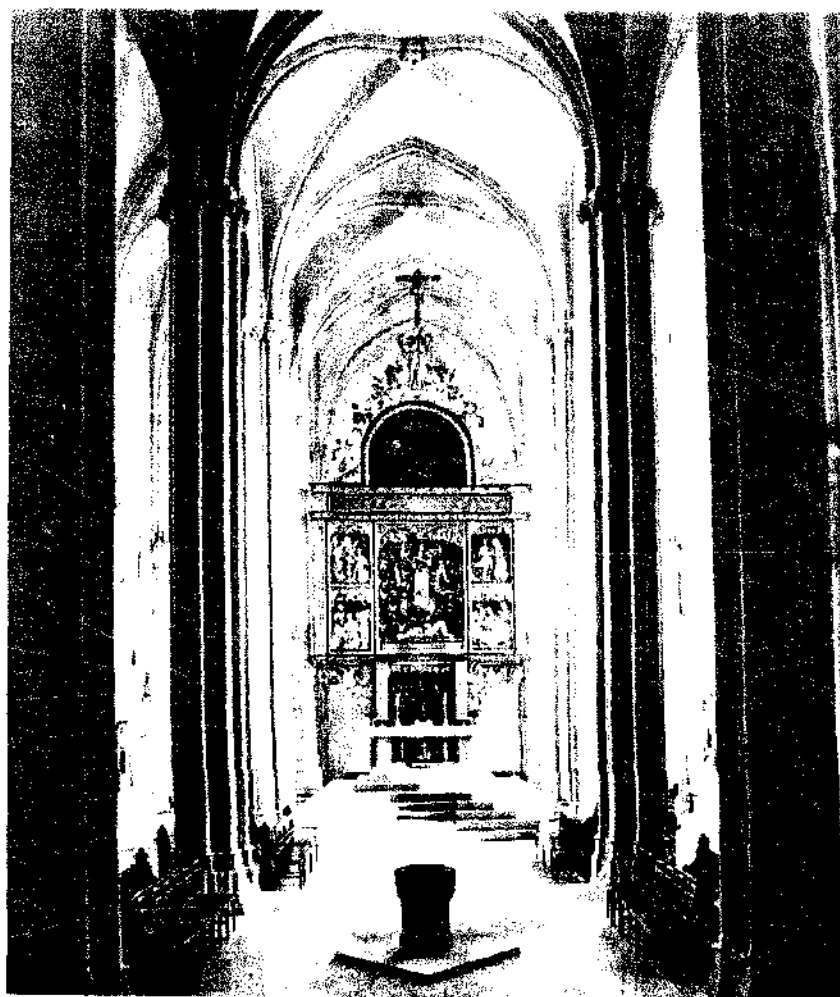
prevăzut cu absidă poligonală. Silueta zveltă, boltirea pe ogive și ferestrele bipartite, largi și înalte, sunt caracteristici ale goticului matur, noul cor și absida catedralei din Alba Iulia constituind o prefață pentru acceleratul fenomen de înnoire care va urma. Încă înainte de mijlocul veacului al XIV-lea au început lucrările de refacere integrală a bisericii parohiale din Sibiu, oraș care pe vremea aceea deținea un loc de întâietate în rândul așezărilor urbane săsești. Pornind de la tradițiile constituite în secolul anterior de către șantierul de la Cârța, noua biserică parohială din Sibiu a fost concepută ca o bazilică cu trei nave și transept. Renunțându-se la sistemul legat, corpul bazilical are câte cinci travee atât pentru nava centrală cât și pentru navele laterale, fiecare travee fiind boltită în cruce pe ogive. Transeptul mai păstrează ideea capelelor dreptunghiulare pe latura de răsărit, dar corul este mult mai dezvoltat, având aici două travee și o absidă poligonală pe latura răsăriteană. Frontonul vestic este dominat de un puternic turn clopotniță decroșat. Începând din această vreme turnul-clopotniță a dobândit și o semnificație majoră în silueta orașelor, coiful înalt al acoperișului cu patru turnulețe exprimând autonomia judiciară a localității. Formele robuste și decorația sobră definesc, în cazul bisericii parohiale din Sibiu, un moment încă timpuriu al arhitecturii gotice din Transilvania.

În directă legătură cu edificiul sibian, se cer explicate, pentru a doua jumătate a veacului al XIV-lea, construcțiile bisericilor actualmente evanghelice, din Ațel (jud. Sibiu) și Mediaș (prima etapă)⁽¹²⁾. Înainte de mijlocul veacului al XIV-lea, au început și lucrările de reconstrucție a



Sibiu, biserica evanghelică, plan.

Sebeș, biserica evanghelică,
vedere din cor.



bisericii parohiale din Bistrița, al cărei cor scurt trădează o atitudine încă retardată. Deși dispărută, locul său fiind ocupat, în secolele XVI – XVII, de o puternică cetate, catedrala din Oradea a reprezentat un model autoritar pentru principalele monumente gotice transilvănene. Construită într-un timp excepțional de scurt, în anii 1342 – 1372, catedrala din Oradea pare să fi fost, potrivit descrierilor, cel mai amplu și mai complex edificiu gotic din Crișana. Se știe că era o *biserică-hală* cu trei nave și două turnuri în fața de vest, corul – prevăzut cu deambulatoriu și corolă de capele – era, la rândul său, încadrat de două turnuri. Denumirea de *biserică-hală* se datorează înălțimii egale a navelor, ceea ce asigură spațiului interior o unitate mai mare decât în cazul bazilicilor tradiționale. Promovată de marile șantiere din Germania de sud, biserica-hală s-a răspândit în Boemia și în Polonia, un rol deosebit de important în difuzarea sa către răsăritul Europei revenind marelui atelier de pietrari și constructori al familiei Parler din Schwäbisch-Gmünd.

Edificiul orădean a stimulat ambiția orașului Sebeș, care de atunci se afla în concurență cu cele două orașe rivale învecinate: Sibiu și Alba Iulia. Beneficiind de o bună echipă de meșteri constructori, formați cu siguranță în atelierul lui Peter Parler, care pe atunci construia domul Sf. Vitus din Praga, noul cor al bisericii din Sebeș⁽¹³⁾ a fost conceput ca o adevărată biserică-hală cu trei nave, cu cinci travee și absidă în trei laturi. Stâlpii fasciculați sunt prevăzuți cu console și baldachine pentru statui, decorul sculptat fiind alcătuit din capitelluri cu frize de vrejuri vegetale populate cu figuri fantastice, iar cheile de boltă sunt individualizate prin reliefuri cu elemente florale, cu măști umane și embleme heraldice. Exteriorul este încă și mai bogat ornamentat, pe contraforturi etajându-se statui pe console adăpostite de baldachine și



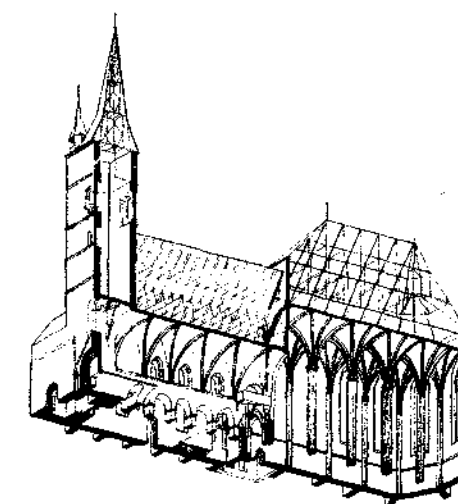
Sebeș (jud. Alba), biserica
evanghelică, vedere dinspre nord-est.

reliefuri înalte, găzduite de nișe polilobe cu caracteristice profiluri gotice. Deși realizat ulterior, în primele decenii ale veacului al XV-lea, decorul sculptat al corului bisericii din Sebeș contribuie la definirea înfățișării gotice a acestui edificiu, fără îndoială cel mai remarcabil vlăstar al goticului matur pe teritoriul țării noastre. O cheie de boltă are un relief cu stema lui Ludovic de Anjou, ceea ce permite datarea clădirii ante 1383, când respectivul dinast a încetat din viață.

Deși, ulterior, locuitorii orașului Sebeș nu au mai fost capabili să termine întreaga biserică potrivit planului inițial, exemplul lor a fost preluat și de alte orașe, astfel că în deceniile următoare se vor desfășura lucrările de construcție ale bisericilor parohiale din Cluj, Brașov, Sighișoara. Ca pretutindeni în Europa medievală, ritmul de construcție al bisericilor gotice a fost destul de lent, încât pentru secolul al XIV-lea pot fi reținute în primul rând trasarea planului, turnarea fundațiilor și doar parțial înălțarea zidurilor, terminarea lucrărilor și împodobirea cu sculpturi sau picturi murale fiind săvârșite abia în secolul al XV-lea.

În pofida faptului că puține edificii gotice au reușit să ajungă la acoperiș în cursul secolului al XIV-lea, autoritatea noului stil s-a impus și nu va surprinde dacă unele soluții constructive și decorative vor fi preluate în mediul românesc. Astfel, la Râșnov, către sfârșitul veacului al XIV-lea, voievozii Basarabi construiau biserica Sf. Nicolae, un mic dar armonios proporționat edificiu de tip mononavat cu boltiri și ancadrame gotice. Un plan gotic cu navă dreptunghiulară și sanctuar cu absidă poligonală avusese biserica din Căvâran (jud. Timiș), asemănătoare fiind și planimetria bisericii în ruină din Turnu Severin (grădina muzeului Porțile de Fier). La sudul Carpaților, din inițiativa Doamnei Clara, soția catolică a voievodului Nicolae Alexandru, a fost reînnoită biserica mănăstirii Sf. Maria din Câmpulung, reînnoirea făcându-se în spiritul stilului gotic, propriu epocii.

Dacă, la sudul Carpaților, goticul a avut o iradiere timidă și fără urmări importante, în Moldova el a reușit să se impună, participând la



Sebeș, biserica evanghelică, secțiune
axonomică.

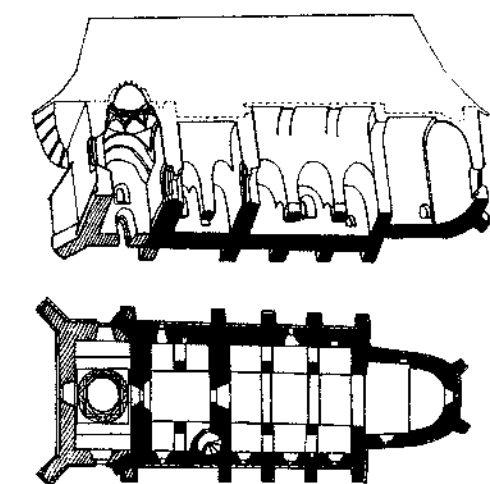
Rădăuți, biserica domnească
Sf. Nicolae, fațada sudică.



realizarea unei foarte originale sinteze. Într-adevăr, încă din vremea lui Bogdan I, cel mai târziu din vremea urmașilor săi apropiați, la Rădăuți, deasupra unei mai vechi biserici din lemn, a fost construită o biserică din piatră, caracterizată prin adaptarea la exigențele cultului ortodox a formelor arhitectonice și decorative gotice. Având aspect de bazilică cu trei nave, întărită cu contraforturi treptate, de tip gotic, ctitoria rădăuțeană a fost adaptată din faza de construcție nevoilor cultului ortodox, fiind compartimentată în naos și pronaos printr-un zid plin. Deasupra pronaosului și deasupra navelor laterale se află tainițe la care se ajunge printr-o scară spirală găzduită într-o cază situată în colțul de sud-est al pronaosului. Sistemul de boltire constă din bolți semicirculare longitudinale pentru nava centrală și din bolți semicirculare dispuse transversal pentru navele laterale. Din această dispoziție rezultă o centralizare a structurii spațiale, care ar putea fi explicată pe baza unor mai vechi modele cisterciene, dar care trebuie înțeleasă mai degrabă în legătură cu gândirea ortodoxă despre simbolică spațiului ecleziastic. Decorația fațadelor, deosebit de sobră, constă în primul rând din robusta articulare a contraforturilor treptate, prevăzute cu lăcrimare, și dintr-un șir de fride așezat imediat sub limita superioară a edificiului. Așa cum a observat, în urmă cu câteva decenii, Gheorghe Balș, ctitoria voievodală din Rădăuți constituie o sinteză dintre programul spațial liturgic specific ortodox și mijloacele de construcție și de decorație ale arhitecturii gotice. Pe aceste două premise avea să se dezvolte, în secolul următor, un stil caracteristic pentru școala de arhitectură a Moldovei lui Ștefan cel Mare¹⁾.

Alături de monumentele citate până aici, a căror expresie arhitectonică poate fi analizată în legătură nemijlocită cu principalele stiluri care se întâlneau pe teritoriul patriei noastre, în lumea cnezatelor

¹⁾ Tipul de monument bisericesc caracteristic epocii domniei lui Ștefan cel Mare a fost descris de Gh. Balș ca fiind rezultatul unui „plan bizantin executat de mâini gotice și după principii în parte gotice”, având o evoluție cu acumulări calitative inaugurată cu peste un secol înainte. Analiza lăcașurilor moldovenești care au premers și generat această originală sinteză ștefanină, la Cristian Moisescu, *Interferențe și sinteze stilistice la începuturile arhitecturii ecleziastice moldovenești (sec. XIV-XV)*, Ars Transilvaniae, t. III, București, 1993, p. 5-40 (CM).



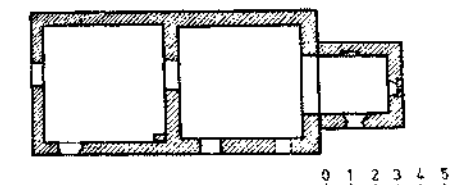
Rădăuți, biserica domnească Sf. Nicolae,
secțiune axonometrică și plan.



Ancadrament de fereastră de la
biserica mare a mănăstirii Cozia.

din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș au fost înălțate numeroase ctitorii care, din punct de vedere arhitectonic, continuau îndeaproape tradițiile încheiate încă din veacul al XIII-lea. Cele mai multe prezintă o dispoziție planimetrică foarte simplă, cu o navă dreptunghiulară tăvănită și un sanctuar de asemenea dreptunghiular, boltit în cruce. La biserica din satul Sânpetru (jud. Hunedoara)⁽¹⁴⁾ sau la ruina bisericii din Gârbova de Sus (jud. Alba)⁽¹⁵⁾ lipsește turnul-clopotniță. În schimb el apare pe latura de vest la bisericile ortodoxe din Leșnic⁽¹⁶⁾ și Crișcior⁽¹⁷⁾ (jud. Hunedoara), de asemenea la Hălmațiu (jud. Arad)⁽¹⁸⁾, silueta generală amintind de cea cunoscută încă de la sfârșitul veacului al XIII-lea la Sântămăria-Orlea și Strei. La biserica Cetății Colțului (jud. Hunedoara)⁽¹⁹⁾ dispoziția volumetrică este neobișnuită, căci turnul-clopotniță se înalță deasupra sanctuarului și este amenajat cu elemente de fortificare, participând la sistemul defensiv care proteja reședința cnezială a familiei Cănde.

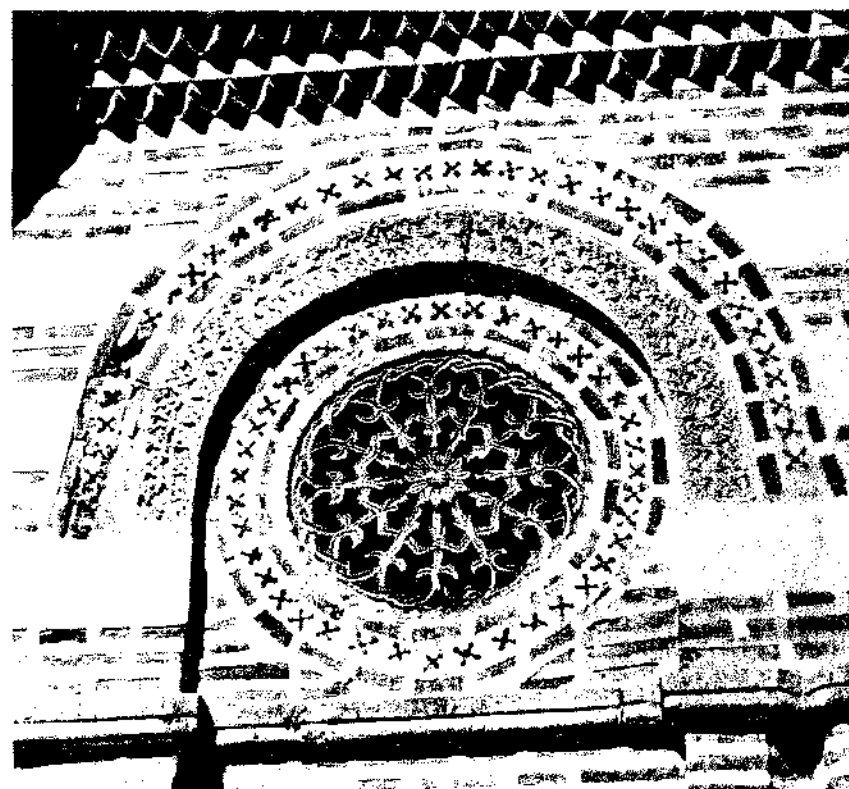
O mențiune specială se cuvine bisericii mănăstirii Râmet (jud. Alba) care datează din prima jumătate a secolului. În acest caz, ca odinioară la biserica ortodoxă din Mica-Mănăstirea, este vorba despre adaptarea unui plan, principial roman, cu absidă semicirculară la interior și la exterior, unui program spațial ortodox. Într-adevăr interiorul este compartimentat în pronaos și naos, prima încăpere fiind boltită în semicilindru transversal, iar cealaltă în semicilindru longitudinal. Deasupra pronaosului se înalță un turn-clopotniță. Așadar, avem de a face și aici cu un efort de sinteză arhitectonică, efort pe care, în forme nuanțate, l-am întâlnit pentru această vreme în întreaga țară, constituind una dintre caracteristicile fundamentale ale secolului al XIV-lea.



Gârbova de Sus (jud. Alba), ruina
bisericii cneziale, plan.

Sculptura

În piatră sau în lemn, sculptura ocupă un loc modest în economia artistică a secolului al XIV-lea. Monumentele de expresie stilistică bizantină sunt în general lipsite de un decor sculptat, exceptând Cozia ale cărei chenare de piatră beneficiază de un decor cu elemente heraldice (pajura bicefală), florale și geometrice, executate în relief plat. Monumentele gotice, despre care a fost vorba, nefiind încă terminate în



Rozetă ajurată de la biserica mare a mănăstirii Cozia.



Epitaf, biserica evanghelică din orașul Bistrița.

limitele cronologice ale secolului al XIV-lea, nu au primit alt decor decât cel riguros legat de construcția propriu-zisă, respectiv console, chei de boltă sau sumare agrementări ale unor ancadrame. Singurele elemente mai importante din această categorie se află la bisericile evanghelice din Sibiu și Sebeș, la aceasta din urmă decorul sculptat fiind în mod evident inspirat din aparatul ornamental al catedralei Sf. Vitus din Praga. În această situație, sculptura este ilustrată cu precădere de câteva epitafuri cioplite în piatră ca cel, cu relief abia indicat (în fapt un sgraffito), de la biserica evanghelică din Bistrița, sau ca acela, foarte erodat, ce adăpostea mormântul comitelui Laurențiu din biserica Sf. Iacob a Bărăției din Câmpulung⁽²⁰⁾.

În catedrala romano-catolică din Alba Iulia se păstrează lespezile de mormânt ale episcopilor Andrei (†1356) și Emeric (†1389). De formă dreptunghiulară alungită, aceste lespezi sunt decorate pe margine cu o bordură care conține inscripția memorială, iar în mijloc cu câte un relief, înfățișându-l pe defunct în ornatele episcopale, purtând cărja și având mitra pe cap. Datorită execuției în relief plat, efectele plastice ale acestor epitafuri se rezumă la compoziția contururilor, modelul dobândind un plus de vioiciune în cazul faldurilor.

Din același grup tipologic, denumit îndeobște *gisant*, având, cu alte cuvinte, ca principal element de recunoaștere, reprezentarea figurii defunctului zăcând, face parte și piatra funerară atribuită când lui Vlaicu Vodă când lui Radu I, provenind din biserica domnească Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș. Deși mult degradată, ea beneficiază de calități artistice superioare față de pietrele anterior amintite, exprimând posibilitățile unei ambianțe aulice. Personajul defunct este investit potrivit modei occidentale, cu mantie lungă și guler care cade pe umeri în franjuri triunghiulare, calitatea princiară fiind fără echivoc marcată de coroana purtată pe cap. Spre deosebire de reliefurile plate ale epitafurilor de la Alba Iulia, aici avem de a face cu un model care sugerează cu claritate formele și elementele ornamentale ale vestmântului. De inspirație occidentală este și piatra lui Voislav, fiu al lui Nicolae Alexandru și al doamnei Clara, aici decorația fiind alcătuită dintr-un scut heraldic care



Martin și Gheorghe din Cluj, statuia ecvestră a Sf. Gheorghe.

incununează un arbore, desigur acel pom al vieții răspândit deopotrivă în iconografia orientală și occidentală. Spre deosebire de aceste monumente funerare de inspirație occidentală, piatra de mormânt a lui Vlaicu Vladislav are aspectul unui sarcofag, ale cărui laturi sunt decorate cu arbori stilizați, cu aspect de palmetă, al căror relief abia se detașează pe suprafața plană a pietrei. Pe fața superioară se află din nou arborele vieții, incunurat de astă dată cu o rozetă solară, cu aspect de vârtej, încadrată în câmpul unei stele cu douăsprezece vârfuri. Atât aparatul iconografic ornamental al acestui monument, cât și modul de tratare trebuie interpretate în legătură cu arta bizantino-balcanică. În rândul ei în directă legătură cu orientul apropiat, cu Caucazul și Iranul de unde provin numeroase teme cu pronunțat caracter simbolic.

Cu totul excepțională în această ambianță de sculptură modestă este apariția celor doi meșteri clujeni: Martin și Gheorghe care au executat la Oradea trei statui care îi înfățișau pe regii Ștefan, Emeric și Ladislav în picioare. Tot ei au executat în fața catedralei din Oradea un spectaculos monument ecvestru înfățișându-l pe regele Ladislav. Distruse de turci în 1660, aceste statui ne sunt cunoscute doar prin intermediul unor sumare schițe de epocă.

Trebuie reținut totuși faptul că este vorba despre primele monumente de piață publică ce se executau în Europa medievală, după secole lungi în care sculptura era pe de-a întregul subordonată monumentelor de arhitectură. Pierderea statuiilor din Oradea este parțial compensată de faptul că la Praga se păstrează o statuie a acelorași meșteri clujeni, reprezentându-l pe Sfântul Gheorghe în luptă cu balaurul. De mici dimensiuni, concepută pentru a decora o fântână, această sculptură, datând din anul 1373, surprinde prin excepționala calitate a redării figurilor – cal și călăreț –, prin sugestivă rotire în spațiu, a mișcării și, mai ales, prin precizia și eleganța redării detaliilor. Turnată în bronz, statuia Sfântului Gheorghe de la Praga lasă să se întrevadă formația de giuvaergii a celor doi meșteri și explică marele decalaj de calitate dintre operele lor și puținele sculpturi în piatră care se păstrează din acea vreme în Europa.



Lespede funerară cu relief de tip «gisant», biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș.

Biserica din Sântămăria-Orlea
(jud. Hunedoara), Sf. Elena, detaliu din
scena „Descoperirea Sf. Cruci”.



Pictura

Spre deosebire de sculptură, atât de modest reprezentată în spațiul artistic al Țărilor Române din secolul al XIV-lea, pictura murală ocupă un loc de excepție, ilustrând, ca și arhitectura, cele două mari sfere stilistice: bizantină și gotică. Așa cum este de așteptat, pictura de sorginte bizantină, aflată acum în faza stilistică a epocii Paleologilor, a fost receptată cu precădere în ambianța ortodoxă a românilor, fiind prezentă în numeroasele ctitorii datorate cnejilor transilvăneni sau domnitorilor din Țara Românească.

În anul 1311, un zugrav anonim împodobește cu picturi murale mândra ctitorie a cnejilor Cânde din satul Sântămăria-Orlea (jud. Hunedoara)⁽²¹⁾. Pereții navei prezintă mai multe imagini din ciclul iconografic al Maicii Domnului, din *Patimile lui Iisus*, peretele sudic fiind dominat de o amplă reprezentare a *Judecării de apoi*.

Dacă din punct de vedere iconografic pot fi reținute mai multe modele provenind din înfloritorul regat sârbesc al timpului, din punct de vedere stilistic este vorba despre o artă de sinteză, care valorifică atât elementele de limbaj proprii picturii bizantin-paleologe, cât și sugestii ale picturii italiene. Compozițiile sunt simple și clare, tratate într-o viziune monumentală, desenul surprinde prin eleganță, iar coloritul, deosebit de sobru, se modulează în tandre armonii de roșuri de pământ. Printre cele mai izbutite realizări, merită să fie consemnate *Nașterea Mariei*, *Prezentarea Fecioarei la templu* și mai ales *Descoperirea Sfintei Cruci*, prilej pentru a reprezenta curtea imperială bizantină, împreună cu garda de onoare.

Doi ani mai târziu, în 1313 – 1314, era împodobită cu picturi biserica Sf. Gheorghe din Streisângeorgiu (jud. Hunedoara)⁽²²⁾, acea veche ctitorie cnezială datând din secolul al XII-lea. Inscriptia pictată, descoperită pe peretele de răsărit al sanctuarului, precizează că donator al



Biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea
de Argeș, Domnitorul Nicolae Alexandru,
detaliu din compoziția «Deisis» (pronaos).

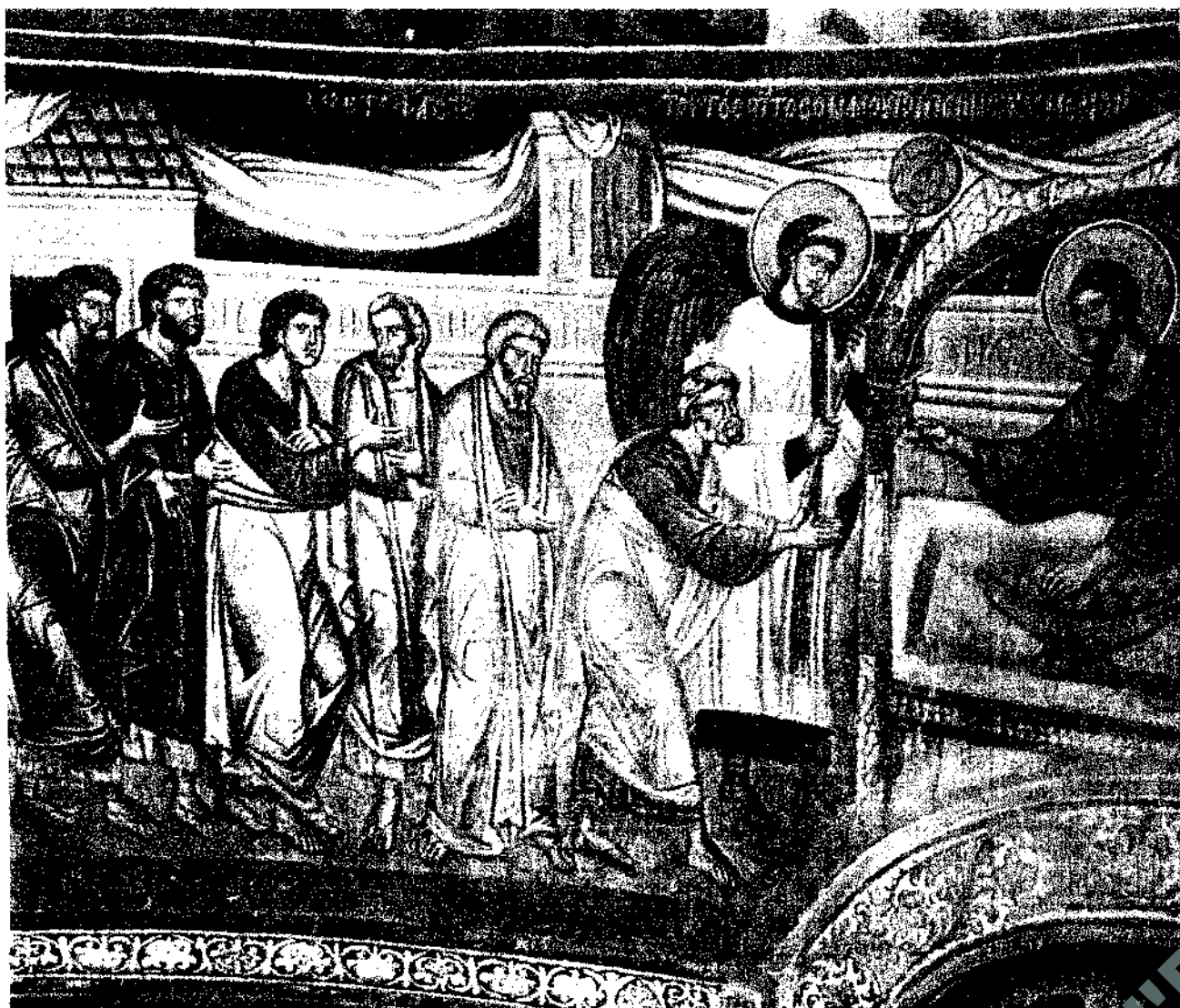
picturilor a fost cneazul Bălea, iar autor al ansamblului mural a fost zugravul Teofil⁽²³⁾. Aflate în curs de recuperare de sub straturile de repictare târzie, picturile de la Streisângeorgiu permit invocarea unor particularități iconografice puțin obișnuite, ca de exemplu prezența sfinților militari în altar, ca și importanța neobișnuită acordată figurilor sfinților Vasile cel Mare și Nicolae. Intuim aici existența unui filon iconografic străvechi, explicabil numai pe fondul unor puternice tradiții locale ale căror rădăcini ar putea coborî, prin intermediul Italiei sudice, până în îndepărtata Cappadocia, acolo unde iconografia bisericilor baziliene propunea soluții asemănătoare. Stilul concis și energic ne permite sublinierea calităților artistice ale meșterului Teofil, după cum în cazul *Judecării de apoi* (parțial decapată pe peretele din partea de vest a bisericii) se pot recunoaște timpurii ecouri ale atitudinii de protest față de injustiția socială.

Alături de picturile de la Streisângeorgiu, se cer considerate unele fragmente de pictură interioară din biserica de la Peșteana (jud. Hunedoara), unde de asemenea pot fi recunoscute soluții iconografice mai vechi (ca de exemplu tratarea medalicanelor de sfinți sub forma unor tablouri cu ramă)⁽²⁴⁾ și prin aceasta se lasă deschisă pentru cercetările viitoare necesitatea elucidării fazelor mai vechi ale picturii medievale românești, a cărei prezență, așa cum s-a arătat mai sus, poate fi semnalată, pe cale arheologică, cu câteva secole înainte.

Primul ansamblu de pictură murală care se păstrează în Țara Românească se datorează inițiativei lui Basarab I Întemeietorul și poate fi văzut în biserica rupestră de la Corbii de Piatră (jud. Argeș)⁽²⁵⁾. Datând cu probabilitate din deceniul anilor '30, picturile de la Corbii de Piatră vădesc o timpurie asimilare a unor soluții stilistice caracteristice stilului paleolog, dar cu numeroase reminiscențe ale formelor simplificate de reprezentare, proprii șantierelor provinciale. Pe peretele de răsărit al naosului, deasupra celor două abside ale altarului, se păstrează imaginea *Rugăciunii (Deisis)*, de o parte și de alta a altarului fiind reprezentată, la fel ca la Sântămăria-Orlea, scena *Bunei Vestiri*.



Biserica domnească Sf. Nicolae din
Curtea de Argeș, «Uciderea pruncilor».



Biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, «Impărtășania apostolilor» (altar).

Peretele sudic și parțial bolta naosului păstrează imagini din ciclul hristologic, de o notabilă frumusețe fiind *Nașterea*, *Înălțarea la templu* și *Învierea lui Lazăr*. Imaginea monumentală a arhanghelului Mihail, încadrată de un brâu ornamental cu semipalmete, aduce aminte de numeroasele reprezentări cu aceeași temă din pictura bisericilor rupestre aflate în sudul Italiei. Ca și la Streisângeorgiu sau la Peșteana, se recunosc în ansamblul mural al acestui monument puternice amprente ale tradiției, care se cer considerate pe fondul unor opțiuni monastice mai vechi, opțiuni cărora noile ctitorii voievodale le vor opune o atitudine mai liberă, cu caracter aulic. Așezat pe vârful unei stânci înalte care domină defileul Dâmboviței, în dreptul amintitei așezări de la Cetățeni, schitul Cetățeni, sau Negru Vodă, păstrează mai multe straturi de pictură, cel mai vechi fiind, verosimil, realizat în cursul secolului al XIV-lea, poate în vremea lui Nicolae Alexandru (1352–1364), al cărui tablou votiv, deși repictat, păstrează numeroase elemente de costum care îi certifică identitatea⁽²⁶⁾.

În anii 1362–1366, prin grija domnitorilor Nicolae Alexandru și Vlaicu, a fost înfrumusețată cu picturi murale biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș⁽²⁷⁾. Constituind unul dintre cele mai impozante ansambluri murale de stil bizantin-paleolog din deceniile de mijloc ale secolului al XIV-lea, picturile de la Argeș au reținut atenția și



Biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, «Înmulțirea pâinilor», detaliu (naos).

admirația unor savanți de renume mondial ca: Charles Diehl, Henri Focillon, Gabriel Millet, Philip Schweinfurt și alții. Ca și în cazul arhitecturii monumentului, care se prelua de ilustre modele constantinopolitane, picturile de la Argeș ilustrează aspirațiile înalte ale domnitorilor din Țările Române, principala lor sursă de inspirație fiind mozaicurile și frescele ce decorează biserica Chora din metropola bizantină.

Realizat cu conlucrarea mai multor meșteri, ansamblul mural de la Argeș impune prin neobișnuita bogăție iconografică cu folosirea unor teme rare și pretențioase (*Cortul mărturisirii*, *Recensământul lui Quirinus*, *Sfântul mormânt*, etc.). În pofida profuziunii tematice și a evidentelor diferențe de factură dintre meșteri, ansamblul păstrează o expresie unitară, datorită în primul rând distribuției judicioase a scenelor și gamei cromatice armonizate cu știință și subtilitate. Imaginea *Pantocratorului*²⁸ din turlă a dispărut. În schimb se păstrează intacte

²⁸ Sub chipul Pantocratorului pictat în 1827 de către zugravul Pandleimon, restauratorii au găsit fragmente importante din imaginea lui Iisus, ca și din inscripția care înconjură cercul de bază al cupolei, din secolul al XIV-lea, conform Dan Mohanu, *Pictura murală a bisericii domnești din Curtea de Argeș în lumina noilor cercetări efectuate în turla naosului*, în MIA, 1982, nr. 2, p. 23-32 (TS).



Biserica din Crișcior (jud. Hunedoara),
Voievodul Bălea, detaliu
din tabloul votiv.



Biserica mănăstirii Râmeț (jud. Alba),
Sfânt Ierarh și inscripția pictată a
zugravului Mihul de la Crișul Alb.



Biserica din Leșnic (jud. Hunedoara),
«Judecata de apoi», detaliu.

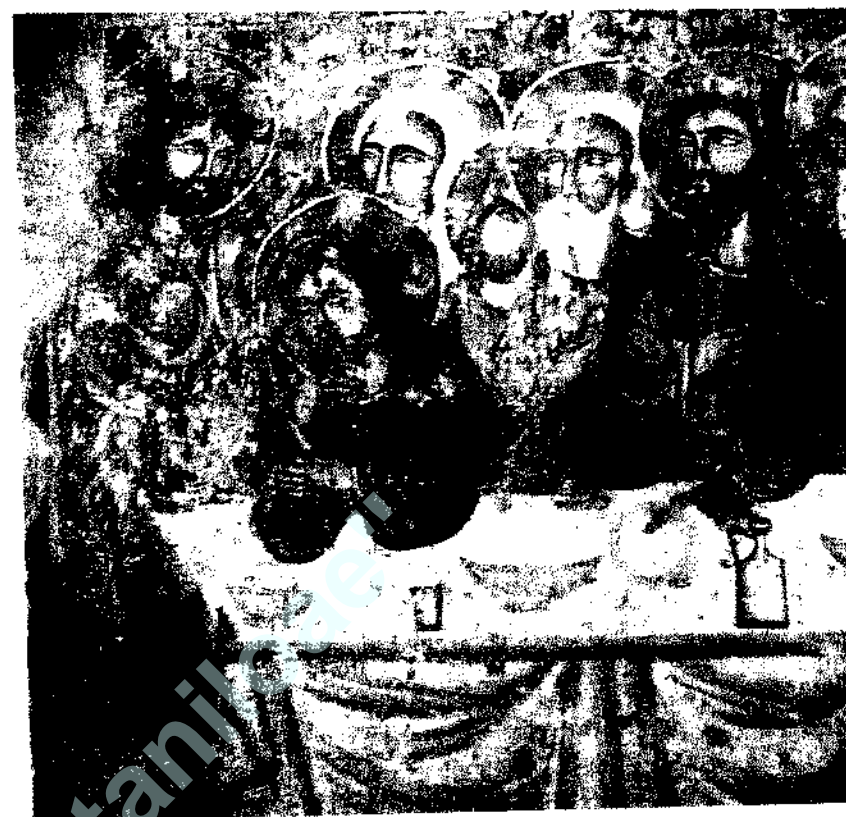
figurile de profeți, care impresionează prin tratarea monumentală de nobilă austeritate. Desenul energic și capacitatea de sugerare a fizionomiilor și trăirilor interioare este evidentă, grupul acestor figuri numărându-se printre cele mai prețioase realizări ale picturii murale medievale din țara noastră.

Pereții naosului și altarului sunt dominați de cele două mari compoziții de la răsărit și apus: *Maica Domnului pe tron*, în conca altarului, și *Adormirea Maicii Domnului*, pe peretele vestic al naosului. Deosebit de bogat, ciclul hristologic este alcătuit din numeroase scene și episoade, cu o vădită plăcere a narațiunii, caracteristică pentru pictura bizantină de epocă paleologă. Tradițiile elenistice sunt evidente în tipologia figurilor, în costumele și coafurile elegante, în anume elemente de decor, ce se asociază unei stăpânite științe compoziționale ce se rostește printr-un limbaj artistic complex și elevat. Linia grațioasă și sprintenă, cu răsuciri neașteptate, caligrafiiază siluete de o nobilă distincție care se compun în ritmuri dansante, într-un tot caracteristic picturilor de la Argeș. Coloriul, cu o gamă bogată dar reținută, este transfigurat de lumina caldă care îl străbate pretutindeni, imprimând întregului ansamblu gravitatea unui ritual. Dincolo de numeroasele corespondențe iconografice și stilistice care în mod firesc pot fi stabilite între picturile de la Argeș și cele din spațiul bizantino-balcanic, trebuie recunoscută aici o artă matură, care se individualizează prin virtuți de neconfundat, care, așa cum observă prof. Svetozar Radojčić de la Universitatea din Belgrad, presupun un original proces de preluare pe fundalul tradițiilor autohtone. În pronaos, în cadrul temei „*Rugăciune*” (*Deisis*), apare figura unui ctitor princiar purtând o coroană decorată cu flori de crin. Îl recunoaștem aici pe Nicolae Alexandru, în timp ce în tabloul votiv din naos (din nefericire în întregime refăcut în anul 1827) ne întâmpină figurile domnitorului Vlaicu și a doamnei sale, principalii ctitori ai picturilor ce s-au executat, cu probabilitate, în anii 1362 – 1364 (28).

Unanim recunoscută de cercetători, valoarea picturilor din biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș trebuie considerată și în



Biserica reformată din Mugeni
(jud. Harghita), «Martirul Sfintei
Margareta».



Biserica romano-catolică din Ghelintza
(jud. Covasna), «Cina de taină».

perspectiva timpului. Într-adevăr, în secolele care au urmat, nu o dată meșterii zugravi s-au școlit studiind picturile de aici, ceea ce explică permanentizarea unor soluții iconografice până târziu în secolul al XVIII-lea, când Radu Zugravul avea să întocmească un caiet de modele copiind sute de scene din venerabilul ansamblu mural argeșean.

Dacă se ține seama de numeroasele știri documentare privind interesul lui Vlaicu pentru marile ctitorii monastice, este de presupus că aceluiasi domnitor trebuie să i se atribuie procesul de maturizare a școlii de pictură din Țara Românească. Sprijinitor al călugărului Nicodim în ctitorirea mănăstirilor de la Coșuștea-Crivelnic, Vodița și Tismana, Vlaicu apare și ca mare ctitor al mănăstirii athonite Kutlumos, care de aici încolo va fi numită deseori „marea lavră a Țării Românești” (29).

În directă legătură cu febrila activitate artistică din Țara Românească, trebuie să ne imaginăm un proces de iradiere și în cnezatele de la nordul Carpaților, unde ctitorii locali reușeau să-și împlinească aspirațiile prin construirea unor edificii simple ca arhitectură, așa cum s-a arătat, în schimb împodobite cu toată grija. În anul 1377, biserica mănăstirii Râmeț (jud. Alba), situată într-un loc de sălbatică frumusețe naturală, pe valea Teiușului, era împodobită prin grija arhiepiscopului Ghelasio, zugrav fiind, așa cum îl arată inscripția pictată cu grijă, Mihul de la Crișul Alb (30). Inscriptia de la Râmeț este ea însăși un important document istoric, relevând, deopotrivă, existența încă în acea vreme a unui arhiepiscopat românesc în Transilvania și existența unei adevărate școli de pictură locală. Mihul de la Crișul Alb fiind unul dintre maeștrii acesteia. Suprapunând un strat pictural mai vechi, databil prin anii 1330 – 1340 (păstrat în stare fragmentară), decorul mural realizat de Mihul de la Crișul Alb a fost el însuși afectat de numeroase intervenții ce s-au succedat de-a lungul secolelor. Cercetările recente și parțiala restaurare dau însă posibilitatea cunoașterii principalelor date de ordin iconografic și stilistic vădind o artă de sinteză, fondului fundamental de tradiție bizantină fiindu-i aici asociate unele sugestii provenind din



Biserica evanghelică din Drăușeni
(jud. Brașov), «Legenda Sfintei
Ecaterina» (detaliu).

ambianța picturii gotice, fapt explicabil în Transilvania unde confluentele stilistice erau atât de active. Bun desenator și colorist sensibil. Mihul de la Crișul Alb construiește figurile cu siguranță și energie, reușind să le confere o nobilă măreție. Pe plan iconografic apare ca neobișnuită prezența sfinților ierarhi în zona pronaosului, în naos fiind reprezentate, potrivit canoanelor bizantine, scene din ciclul hristologic, dar și imagini din viețile sfinților, ceea ce apare din nou ca o libertate iconografică.

Către sfârșitul secolului al XIV-lea, școala românească de pictură din Transilvania reușește să finalizeze încă două ansambluri deosebit de valoroase. În biserica din satul Crișcior (jud. Hunedoara), lucrările de restaurare au reușit să pună în evidență mai multe scene din ciclul hristologic: *Spălarea picioarelor*, *Cina de taină*, *Purtarea Crucii*, o frumoasă reprezentare a *Adormirii Maicii Domnului*, *Sfânta Marina martelând diavolul*, *Sfântul Gheorghe în luptă cu balaurul*, de asemenea o imagine cu caracter omagial față de stăpânirea feudală: cei trei regi sfinți ai Ungariei, *Ștefan*, *Emeric* și *Ladislau*. Cea mai importantă compoziție din ansamblul picturilor de la Crișcior este tabloul votiv, unul dintre cele mai vechi cu identitate precisă din arta românească. Admirabilă ilustrație de epocă, această imagine atestă calitatea de ctitor a voievodului Bălea, amintit documentar în anul 1404, și a soției sale Vișa. Sub aspect iconografic, compozițiile de la Crișcior se prevalează de modelele bizantine de epocă. Interpretarea este însă mai liberă, fiind vorba, ca și la Râmneț – dar la un grad încă și mai înalt – despre un proces de sinteză stilistică cu arta goticului. Desenul este energic, cu linii groase care delimitează formele, iar culoarea intervine mai mult ca un auxiliar, fără să fie lipsită, totuși, de calități de armonie și de modelul local. Ca și la Sântămăria-Orlea, gama cromatică este dominată de roșurile de pământ, cu puține intervenții de brunuri, de verzuri și de alb.

Înrudite îndeaproape cu picturile de la Crișcior, sunt picturile care decorează naosul bisericii din Leșnic (jud. Hunedoara). Ctitorie a cneazului Dobre Românul, pomenit pentru merite deosebite într-un document din 1394, naosul acestui modest monument de țară găzduiește un ansamblu mural emoționant prin expresia sa de frustă sinceritate. Principala temă iconografică este *Judecata de apoi*, care acoperă nu numai peretele vestic al încăperii, ci și zonele adiacente pe pereții laterali. Dacă în zona iadului apar păcătoși zvârcolindu-se în chinuri pentru grele păcate, în rândul celor mântuiți pictorul anonim a așezat figura unui ostaș căzut în bătălie, cu o săgeată înfiptă în piept. Această imagine este desigur o evocare a jertfelor de sânge plătite de Dobre Românul în luptele cu turcii, lupte în care au căzut rude apropiate, poate un fiu, poate un frate, uciși de săgeată pe meleaguri străine. Semnificativă ilustrație de cronică, imaginea de la Leșnic a ostașului căzut în bătălie avea valoarea unui îndemn de vitejie împotriva turcilor, care amenințau Transilvania. Poate fi recunoscută aici afirmarea unui puternic simț al prezentului istoric, care, forțând canoanele iconografiei tradiționale, aducea în pictura religioasă chipul vieții pământene, reală și plină de zbucium.

Principial contemporane, picturile ce decorează pronaosul bisericii mari de la mănăstirea Cozia sunt o danie a marelui domnitor Mircea cel Bătrân, ele înscriindu-se în seria autică a realizărilor artistice din Țara Românească. Tema centrală a acestei picturi o constituie *Acatistul Maicii Domnului*, în fapt ilustrarea în 24 de imagini a unui vestit imn bizantin de laudă, pe care, în secolul al XVI-lea, pictorii moldoveni îl vor aduce



Biserica mănăstirii Cozia, «Decapitarea Sfântului Metodie» (pronaos).



Biserica mănăstirii Cozia, Sfinți anahoreți (pronaos).



Biserica ortodoxă din Strei (jud. Hunedoara): «Sfântul Petru din Alexandria» (altar).

pe fațadele bisericilor ca un îndemn la luptă împotriva turcilor. Reprezentarea celor *Șapte sinoade ecumenice*, întărită de viziunea lui Petru din Alexandria și scene din viețile sfinților (așa-numitul *Menolog*) întregesc compoziția iconografică a pronaosului Coziei, compoziție subliniată în partea inferioară de un impresionant cortegiu de sfinți pustnici, scheletici și deșirați, cu fețele roase de asceză. Gama cromatică, deși bogată și nu lipsită de acorduri vibrante, este destul de mohorâtă, contribuind la expresia severă a ansamblului conceput vădit sub semnul concepțiilor teologale exaltate de curentul mistic al isihasmului. Din punct de vedere iconografic, picturile de la Cozia sunt deosebit de importante, intrucât ele introduc în Țările Române o tematică cu numeroase implicații simbolice, care de aici încolo va fi reluată cu statornicie. Din punct de vedere stilistic, se inaugurează aici o direcție pe care o vom putea urmări până târziu în secolul al XVII-lea. Se poate spune deci că atât arhitectura cât și pictura Coziei vor constitui prototipuri deseori urmate de generațiile de meșteri care s-au succedat.

Paralel, dar uneori în interferență cu picturile de ambianță stilistică bizantină, pe teritoriul Transilvaniei, în cursul secolului al XIV-lea au fost realizate mai multe ansambluri murale dominate stilistic de limbajul goticului. Datorită meșterilor peregrini care veneau din Germania, din Italia și din alte țări ale apusului, expresia acestor picturi este destul de diferită, dar în cele din urmă este posibilă o clasare în trei grupuri mai importante. Cele mai multe ansambluri sunt realizate în viziunea celui curent denumit *liniar-narativ*, curent popular prin excelență predominant în țările nordice. Bazat, înainte de toate, pe capacitatea de comunicare a liniei, picturile goticului *liniar-narativ* sunt concepute simplu, iar coloritul așezat în suprafețe plate nu face decât să agrementeze local imaginile al căror caracter este prevalent grafic. Spre deosebire de bisericile ortodoxe, în interiorul cărora erminiile bizantine stabileau o precisă ordine iconografică, picturile gotice sunt foarte libere din punct de vedere al programului, cu greu putând fi stabilite anumite reguli de



Biserica mănăstirii Cozia, «Găsirea capului Sfântului Ioan Botezătorul» (pronaos).

Biserica reformată
din Sântana de Mureș (jud. Mureș).
Înger muzicant, detaliu.



distribuție. Cel mai vechi ansamblu păstrat se află în corul și absida bisericii evanghelice din Homorod (jud. Brașov). Pe bolta absidei se află *Iisus în glorie* (*Majestas Domini*) înconjurat de însemnele simbolice ale celor patru evangheliști (formând așa-numitul *Tetramorf*), iar pe pereții absidei sunt reprezentați cei 12 apostoli. Recunoaștem aici o temă iconografică pe care sculptorii occidentali au rezervat-o de regulă marilor portaluri (Moissac, Autun, Vezelay etc.), substratul fiind de ordin eshatologic, în directă legătură cu *Judecata de apoi*.

Pe peretele nordic al bisericii reformate din Mugeni (jud. Harghita) se păstrează mai multe fragmente de picturi databile în preajma anilor 1350. Temele principale sunt *Legenda Regelui Ladislau* și *Legenda Sfintei Margareta*. Ca pretutindeni, în cazul picturilor liniar-narative, plăcerea povestirii este evidentă, cu o anume libertate a expresiei, care nu ține seama de raporturile reale dintre personaje, ierarhia reprezentării fiind de ordin subiectiv. Stângăciile de redare sunt compensate de puterea sugestiei, caracteristici care pot fi invocate și în legătură cu vastul ansamblu mural care decorează peretele nordic al bisericii evanghelice din Mălâncrav (jud. Sibiu). Realizate, de asemenea, în preajma anilor 1350, picturile de la Mălâncrav înfățișează, în mai multe registre cu înlănțuire bustrofidonică imagini din *Geneză* și apoi un ciclu detaliat al vieții și *Patimilor lui Iisus Hristos*. Lipsite de fundal, scenele se desfășoară în prim plan, pe un suport neutru, lectura compozițiilor fiind înlesnită de cadrele simple, de tratarea directă și fără recuzită auxiliară a personajelor. Aceluiasi grup stilistic îi aparțin picturile bisericii din Drăușeni (jud. Brașov) datând din preajma anilor 1375 și având ca temă principală *Legenda Sfintei Ecaterina din Alexandria*⁹¹.

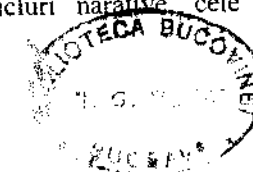
⁹¹ Chiar dacă se încadrează în stilul liniar narativ european, ansamblurile de pictură de la Mălâncrav și Drăușeni prezintă mari deosebiri, datorate calității meșterilor care le-au executat (TS).



Biserica evanghelică din Mălâncrav.
«Iuda primind arginții trădării»,
detaliu.

Dar, fără îndoială, cel mai valoros ansamblu de picturi realizat sub autoritatea stilistică a *goticului liniar-narativ* se păstrează în biserica ortodoxă din satul Strei (jud. Hunedoara). Executate într-o epocă în care poziția socială și politică a cnejilor români fusese consolidată, ca umare a strălucitelor campanii militare la care participaseră, picturile murale de la Strei se datorează în principal meșterului Grozie³¹, care semnează în altar lângă autoportretul său, acesta fiind primul autoportret de meșter cunoscut în arta noastră veche. Pe bolta altarului poate fi văzut *Iisus în glorie*, iar pe peretele aceleiași încăperi se află cortegiul apostolilor, în ideea, deja evocată, a *Judecății de apoi*. Pe peretele sudic al navei, câteva scene din ciclul hristologic (*Nașterea*, *Baia Pruncului*, etc.). Deasupra arcului de triumf se află o amplă reprezentare a *Bunei Vestiri*, în cadrul căreia a fost inserată și figura unui ctitor, probabil cneazul Petru, fiul lui Zaicu, pe care documentele îl menționează în anul 1377, cu ocazia răsplătirii sale pentru „credincioasă slujbă”. Știind că în anii 1377 – 1380 cnejii români din Transilvania și din Banat au participat la numeroase campanii militare întreprinse de Ludovic de Anjou în Italia de sud, este de presupus că din această țară a venit și un al doilea pictor la Strei, acesta aducând cu sine forme stilistice din patria sa, pe atunci aflată sub autoritatea picturii lui Giotto. *Martiriul celor 40 de mucenici*, figura *Sfântului Nicolae*, *Maica Domnului cu Pruncul* sau *Sfânta Duminică* sunt figuri datorate neapărat unui meșter de formație italianizantă, atât desenul mai suplu cât și modelajul rotund al formelor fiind concludente argumente în acest sens.

Vorbind despre picturile italianizante de la Strei, nu vom uita că, înaintea lor cu câteva decenii, curentul pornind din peninsula italică se concretizase în frumosul ansamblu de picturi murale care împodobește biserica romano-catolică din satul Ghelinta (jud. Covasna). Pe pereții navei se desfășoară mai multe cicluri narative, cele mai izbutite



aflându-se în partea nordică, unde pot fi admirate *Legenda lui Ladislav* și o bună parte din ciclul hristologic, remarcabile fiind scenele *Cina cea de taină* și *Crucificarea*. Pe perețele sudic o *Judecată de apoi*, grav afectată de trecerea timpului, și o reprezentare a *Legendei Sfintei Margareta* sunt opera unui meșter mai apropiat de stilul liniar-narativ.

Încununând direcția stilistică italianizantă, la biserica reformată Sântana de Mureș, un meșter, exponent de seamă al prerenășterii, a realizat un ansamblu de picturi din care se păstrează mai multe prețioase fragmente. În absida sanctuarului poate fi văzută o reprezentare a *Sfintei Ana* în ipostaza întreită cu fericitele neamuri, de o parte și de alta fiind îngeri muzicanți. În chiar centrul imaginii, Sfânta Ana a fost înfățișată ca o puternică zeitate protectoare, desfășurându-și amplu mantia sub care se adună cele trei fiice ale sale cu fiii lor. Dată fiind schema compozițională aproape identică cu aceea pentru *Maica ocolitoare*, s-a crezut că modul cu totul original de reprezentare a *Anei întreite*, la biserica din Sântana de Mureș, s-ar explica printr-o contaminare cu tema amintită. În realitate, este vorba despre o imagine de sine stătătoare, concepută într-un mod original, prezența ei explicându-se în legătură cu creșterea popularității cultului Sfintei Ana, mai ales în țările nordice. Prototipul compoziției de la Sântana de Mureș nu a fost până în prezent identificat, dar merita să fie subliniat faptul că această imagine anticipează cu multe decenii amplele reprezentări din pictura occidentală, în special din țările flamande, unde cea mai prețioasă operă ce i-a fost consacrată a fost realizată de către pictorul Quentin Metsys. Fragmente din *Judecata de apoi*, din *Pilda feciourilor înțelepte și a feciourilor nebune*, figuri de apostoli se alătură acestei prețioase compoziții, pentru a pune în evidență arta unui meșter stăpân pe mijloacele sale, admirabil desenator și colorist și, mai presus de toate, un remarcabil făuritor de tipuri feminine.

Către sfârșitul secolului al XIV-lea, secol atât de receptiv la inovațiile picturale europene, în biserica evanghelică din Mălâncrav se adăuga un nou ansamblu de pictură, de data aceasta decorând corul și absida. Scene din ciclul hristologic, figuri de sfinți și de martiri, figura de mari proporții a *Sfântului Cristofor*, *Ana întreită cu fericitele neamuri* și alte imagini decorează sanctuarul bazilicii din Mălâncrav într-o desfășurare iconografică de acuzată expresie gotică. Sub influența miniaturilor atât de prețuite la curtea regală franceză sau la curtea imperială de la Praga, a fost aplicată aici acea variantă stilistică a picturii gotice cunoscută îndeobște sub denumirea de *goticul internațional de curte* sau *stilul frumos*. Figuri elegante, caligrafiate cu grijă, siluete prelungi cu mișcări dansante, o cromatică fastuoasă dar decorativă, iată principalele caracteristici ale ansamblului mural de la Mălâncrav, între imagini de o particulară frumusețe fiind *Lupta Sfântului Gheorghe cu balaurul*, compoziție care, pentru calitățile sale, a fost uneori comparată cu opere ale măștrilor nord-italieni.

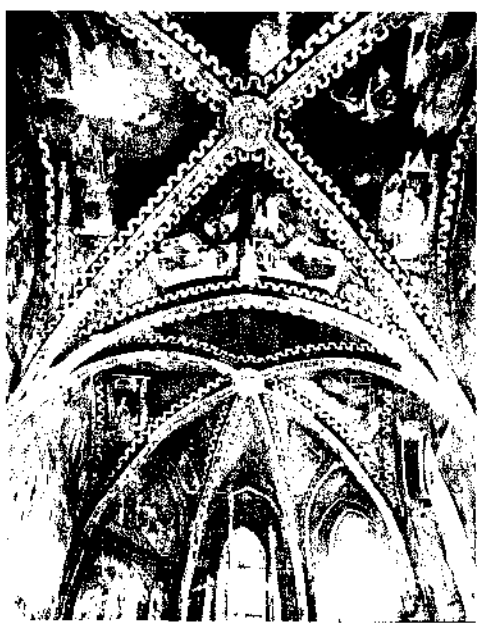
Între timp, alături de meșterii peregrini, care erau purtători ai diverselor modalități stilistice ale goticului european, în Transilvania se constituieră câteva centre locale de pictură, cel mai important părănd a fi la Cluj, unde este menționat și numele pictorului Nicolae, tatăl fraților sculptori Martin și Gheorghe. Unor mășteri locali le pot fi atribuite picturile de la Vlaha (jud. Cluj) și de la Sânpetru (jud. Brașov). În ambele cazuri, se poate vorbi despre o sinteză dintre mijloacele tradiționale ale goticului liniar-narativ cu forme ale goticului nord-italian, caracteristic fiind efortul de a prelua de la acesta din urmă

procedul modelajului cromatic, pe principiul formă-culoare. Compozițiile rămân simple, fără preocupări de perspectivă interioară, fără vreo atracție deosebită pentru artificii decorative, scopul principal fiind rostirea fără echivoc a mesajului. Recunoaștem încă o dată tradiția medievală a principiului cunoscut atât în lumea bizantină prin rostirea Sfântului Vasile, cât și în lumea occidentală prin scrierile cărturarului Walafrid Strabo de la Reichenau.

Arta metalelor și alte arte (32)

Secondând îndeaproape strălucitele realizări ale arhitecturii și picturii din secolul al XIV-lea, unul din cele mai nobile capitole artistice din epocă este, fără îndoială, acela al metalelor. Ilustrând, ca și artele anterior cercetate, neîncetatul balans dintre orientul bizantin și occidentul artei gotice, orfevrăria face evidentă receptivitatea societății românești la inovațiile de limbaj ale timpului, exprimând totodată dorința de afirmare și de reprezentare aulică. Legăturile artistice cu sudul bizantino-balcanic sunt ilustrate în primul rând prin tezaurul descoperit la Gogoșu (jud. Mehedinți). O frumoasă fructieră de argint aurit, de formă ovală cu marginile polilobate, este decorată, prin batere, cu vrejuri vegetale, iar în centru cu doi grifoni afrontați. Alături de acest vas de ceremonie se cer considerate garniturile de centură, cerceii de tâmplă și brățara aparținând aceluiași tezaur, care ilustrează nu numai legăturile cu argintăria bizantino-balcanică, dar și un anumit nivel la care societatea feudală din părțile Olteniei dunărene ajunsesse în acel timp. Garniturile de centură sau diadema descoperite la Olteni (jud. Teleorman) ca și unii cercei de tâmplă și unele inele aparținând descoperirilor din ultima vreme, atât în Moldova cât și în Țara Românească, se înscriu în aceeași familie stilistică. Alături de ele, merită a fi citată, chiar dacă depășește cu puțin limitele veacului, ferecătura evangheliarului lui Nicodim, databilă în anul 1405. Pe coperta din față este înfățișată *Răstignirea*, cu figura crucificatului între Sf. Maria și evanghelistul Ioan, iar pe margini apar figuri de apostoli, profeți, evangheliști și îngeri. Pe coperta din spate, este înfățișată *Învierea*, în varianta ortodoxă a *Pogorării la Iad*, bordura fiind decorată cu vrejuri vegetale. Executate din argint aurit, prin ciocănire și gravare, componentele ferecăturii vădese folosirea docilă dar stângace a unor modele bizantine, autorul fiind un meșter provincial, poate autohton.

Incomparabil mai bogată este contribuția meșterilor argintari sași la constituirea capitolului metalelor prețioase și faptul trebuie explicat în legătură cu exploziva dezvoltare urbană de la nordul Carpaților, multe orașe ca Sibiu, Brașovul, Clujul, devenind importante centre meșteșugărești, cu particulară aplicare în domeniul orfevrăriei. Alături de numeroase obiecte de cult, precum ciborii, cădelnițe și potire, toate concepute potrivit gustului gotic de epocă, se cere a fi considerată o mare cantitate de podoabe și nu este de mirare, date fiind neîncetatele legături de schimb existente între Țările Române, faptul că domnitorii de la Curtea de Argeș sau de la Suceava vor recurge frecvent la această producție. Din prima jumătate a secolului sunt de amintit frumosul potir de la Șeica Mare, de asemenea potirele de Cislădioara, Hamba, Gușerița și Șelimbăr, toate caracterizate prin compoziția simplă, prin baza circulară, piciorul tronconic, cupa scundă și largă, între picior și cupă interpunându-se un nod a

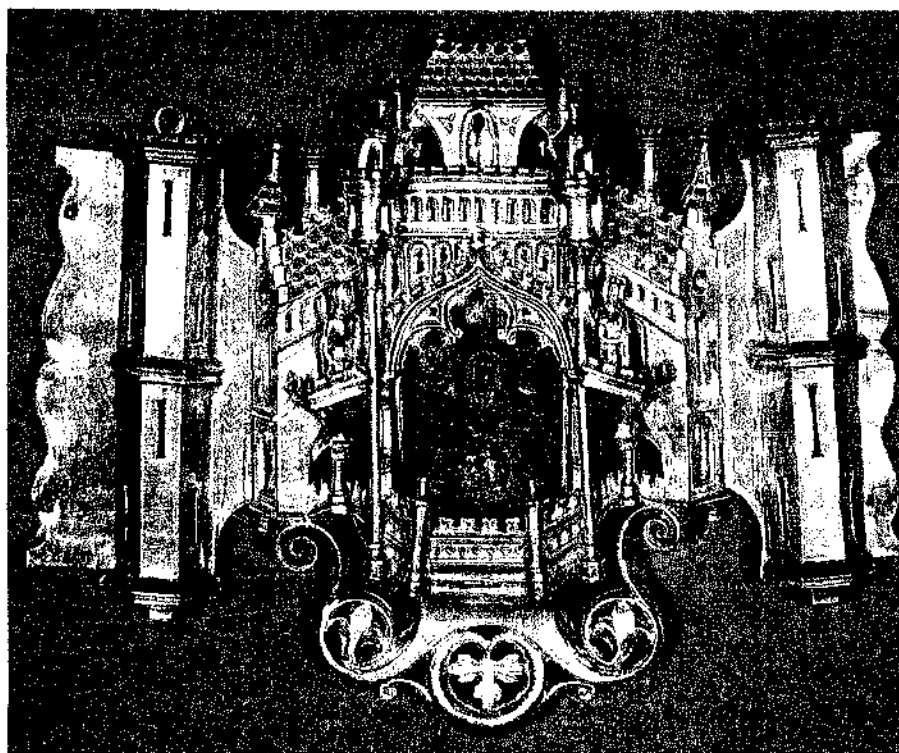


Biserica evanghelică din Mălâncrav (jud. Sibiu), bolțile corului și absidei.



Ferecătura Evangheliarului lui Nicodim «Pogorârea la Iad».

*Paftana de la Argeș»
din presupusul mormânt
al domnitorului Vlaicu,
biserica domnească Sf. Nicolae
din Curtea de Argeș.*



Potir, biserica evanghelică din Marpod.



Cădelnița de la Tismana.

cărui tratare decorativă este de obicei foarte sobră. Către mijlocul secolului și mai ales în a doua jumătate a lui, documentele pomenesc în repetate rânduri de meșterii argintari sași din Sibiu, din Aiud, din Sighișoara, unii însărcinați cu misiuni importante în viața voievodatului.

Mărturiile documentare și mai ales piesele păstrate demonstrează că, în această vreme, odată cu arta metalelor nobile se lucra foarte mult în bronz, în primul rând pentru turnarea clopotelor (piese păstrate la bisericile evanghelice din Sibiu, Mălâncrav, Bazna, Șaieș, Nemșa, Șeica Mare, Seleuș, Petrești, etc.), clopote care au forme asemănătoare cu cristelnițele de bronz, lucru explicabil pentru că se lucrau în aceleași ateliere. Provenind din Transilvania sunt și clopotele păstrate la Cozia și Cotmeana, unul dintre clopotele de la Cotmeana având și semnătura meșterului Hanos. Mai pronunțat artistică este realizarea cristelnițelor, ca acelea de la Mediaș și Șaieș, piese turnate probabil într-un atelier din orașul Mediaș. Alcătuite dintr-un suport larg, cu aspect campaniform, și cupă scundă, aceste cristelnițe sunt decorate cu vrejuri de frunză de vie, cu inscripții și cu plăcuțe ornamentale, având ca temă imaginea unui rege tronând sau grupuri de animale în fugă.

Armonia compozițională, sensibilitatea contururilor și execuția de mare finețe fac dovada unei reale măiestrii, explicabilă în acea ambianță care era în măsură, tocmai atunci, să dea la iveală pe sculptorii Martin și Gheorghe din Cluj.

Producția de potire și de piese destinate cultului s-a aflat în continuă creștere, calitatea execuției asociindu-se unor rafinamente ornamentale, uneori de inspirație italiană. Decorul se complică, atât ca procedee cât și ca aparat ornamental, recurgându-se la gravare și emailare, de asemenea la aplicare de plăcuțe turnate, iar în iconografie apar figuri de sfinți, ca în cazul aceluia foarte prețios potir din Ocna Sibiului decorat cu imaginile

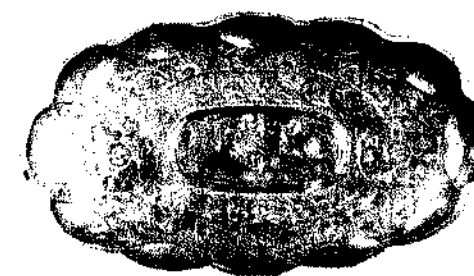


Epitaful de la Cozia.

Sf. Ioan Botezătorul, Sf. Gheorghe, Sf. Ecaterina din Alexandria și însemne heraldice. Potirele de la Turnișor, Cîsnădie și Săcădate, provenind cu probabilitate dintr-un atelier sibian, ca și potirul de la Marpod, se constituie în argumente pentru arta aurarilor și argintarilor din atelierele transilvănene și este foarte probabil că într-un asemenea atelier au fost lucrate și podoabele executate pentru voievozii Țării Românești.

În mormintele din biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș au fost descoperite numeroase inele, aplice și alte podoabe, toate de concepție stilistică gotică, piesa de vârf fiind așa-numita *pafta de la Argeș*, în fapt o reprezentare stilizată a fațadei unui castel, având în centru turnul de poartă, iar de o parte și de alta două turnuri de flancare. Execuția, de o remarcabilă finețe, permite situarea acestei admirabile bijuterii în familia celor mai valoroase piese produse de orfevrăria europeană a timpului, încât comparația propusă cu plachetele heraldice de la Aachen pare întru totul justificată. O interesantă piesă de sinteză între formele bizantine și cele gotice este dată de *cădelnița de la Tismana*, o transpunere în metal a unei biserici de tip cruce greacă înscrisă, dar decorată cu traforuri și elemente ornamentale de obârșie gotică. Provenind cu probabilitate dintr-un atelier transilvănean, cădelnița de la Tismana reprezintă, o dată mai mult, efortul de elaborare a unui limbaj plastic local, rezultat din asimilarea temeinică a mijloacelor pe care, la vremea aceea, le vehiculau principalele zone de artă ale Europei. În esență este vorba despre un act de creație originală care definește mediul artistic local și aspirațiile sale spre autodefinire.

Pe fundalul complexelor realități istorice din Țările Române, veacul al XIV-lea își afirmă prezența și în alte domenii de creație artistică. Broderia⁽³³⁾ este ilustrată prin monumentalul *epitaf de la Cozia* (1396), prin *bedernița* și *epitrahilul de la Tismana*, opere care contribuie la demonstrarea strânselor legături cu lumea bizantino-balcanică, legături

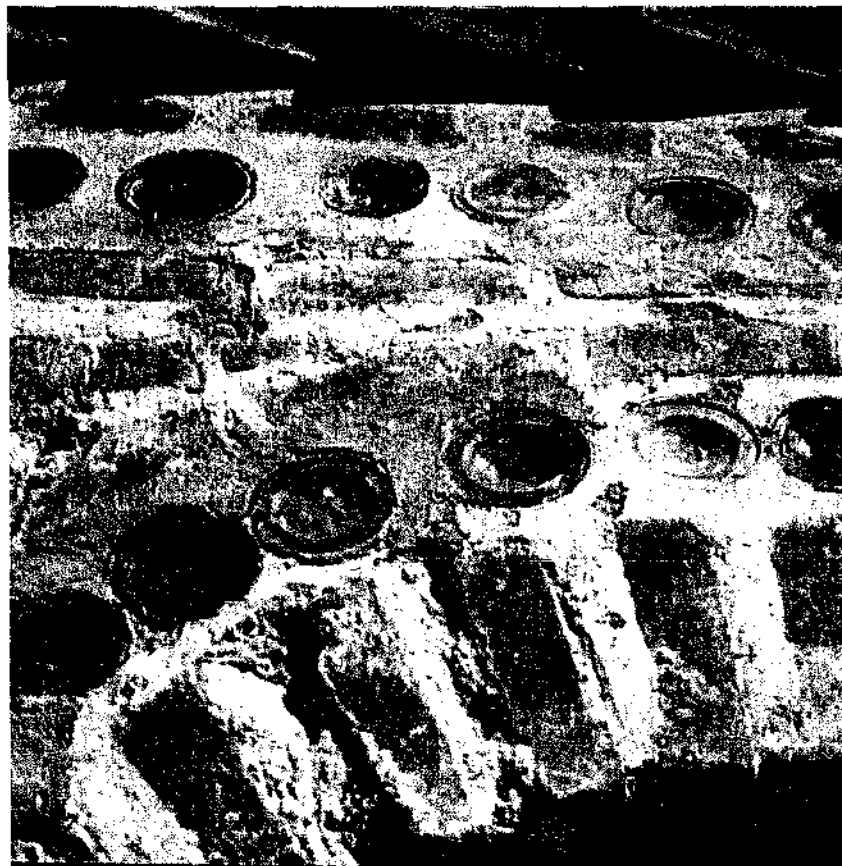


*Vas de argint din tezaurul de la Gogoși.
(vedere interioară).*

Pentru Țările Române secolul al XV-lea a debutat sub semnul apăsătoarei amenințări a invaziei otomane. Deși învins și capturat de Tamerlan în marea bătălie de la Angora (28 iulie 1402), sultanul Bayezid supranumit Yildirim (Fulgerul) lăsa în urma sa un stat cu o putere militară redutabilă, pe care succesorii săi au consolidat-o cu pretul sângeros a nenumărate campanii, făcând din peninsula Balcanică și din spațiul carpato-danubian un nepotolit câmp de bătălie. Cu urcarea pe tron a energicului Mehmet al II-lea Fatih (Cuceritorul), pentru imperiul otoman se deschidea o nouă epocă, gloria sa fiind consfințită în 1453, odată cu ocuparea capitalei bizantine – Constantinopolul. Căzut sub puterea semilunii, Constantinopolul – devenit Istanbul – își păstra prerogativele de capitală imperială, iradiind de aici încolo pe plan artistic formele unei arte eclectice, în care se vor împleti neîncetat tradițiile bizantine, niciodată irosite definitiv, cu fastuosul aparat ornamental caracteristic artei islamice, și de asemenea, neîncetate sugestii venite din largul teritoriilor subjugate, cu precădere din lumea arabă și din Caucazul atâtor strălucite realizări armene și gruzine. Înfruntând colosul otoman și încercând a păstra cu statornicie ființa propriei patrii, domnitorii și căpeteniile militare din Țările Române au scris în secolul al XV-lea glorioase pagini. Mircea cel Bătrân, Dan al II-lea cel Viteaz, Iancu de Hunedoara, bănățeanul Pavel „Chinezul”, Vlad Țepeș și, mai ales, Ștefan cel Mare vor conferi acțiunilor militare ale românilor un nobil eroism, pentru că, spre deosebire de țările apusului, unde războiul era practicat deseori cu o adevărată plăcere a nobililor și a oștilor de mercenari, apărarea pământului românesc s-a făcut cu participarea întregului popor constituit în *oastea cea mare*, formă de organizare militară cu străvechi tradiții, în care poate fi recunoscută, fără echivoc, expresia legăturilor indestructibile cu pământul strămoșesc.

Frecventelor invazii otomane, deseori însoțite de pustiitoare invazii tătarăști, li s-au asociat tendințele de hegemonie ale regatelor nobiliare – polonez și maghiar –, toate aceste împrejurări neprielnice punând deseori în pericol viața Țărilor Române, obligând la un neîncetat efort de autoapărare. Adevărat simbol al acestei lupte, domnitorul Ștefan cel Mare (1457 – 1504) a dobândit numeroase victorii împotriva dușmanilor, gloria sa militară fiind încununată de marea bătălie de la Vaslui (10 ianuarie 1475), unde turcii au suferit, după cum mărturisea sultana Valide Mara, văduva sultanului Murad I, cea mai grea înfrângere din istoria lor de până atunci. Deplin conștient de rolul Moldovei și al Țărilor Române ca pavăză a Europei în calea invaziei otomane, Ștefan cel Mare se adresa tuturor cărmuitorilor Europei spunându-le că țara sa este o poartă a creștinătății: „Dar dacă această poartă care e țara noastră va fi pierdută – Dumnezeu să ne ferească de așa ceva – atunci toată creștinătatea va fi în mare primejdie”.

Este lesne de înțeles că în condițiile neîncetatei amenințări din afară, însoțite și de conflicte sociale interne – deosebit de ascuțite în Transilvania, unde noua nobilime străină făcea insuportabilă viața iobagilor autohtoni – a fost necesar un susținut efort de autoapărare concretizat în construirea a numeroase cetăți militare, orășenești și



Biserica Sf. Treime din Siret, discuri smălțuite.

motivate de fondul comun de credință și de rosturile tradiționale. Către aceeași lume sudică se orientează o bună parte din producția de ceramică, fie că este vorba despre discurile smălțuite care decorează fațadele unor biserici din Moldova sau din Țara Românească (Siret, Cotmeana), fie că este vorba despre ceramica uzuală, ca aceea descoperită la Zimnicea, la Coconi, la Turnu Severin, la Curtea de Argeș sau în împrejurimile Bucureștiului. Nu lipsesc însă nici martorii de ceramică gotică la Cluj, la Brașov, la Sibiu, la Roman, la Curtea de Argeș, la Câmpulung, fragmentele descoperite prin cercetările arheologice fiind din acest punct de vedere edificatoare. Deschiderea către occident va fi mai evidentă în emisiunile monetare, în sigiliile și în însemnele heraldice.

Complexa realitate artistică a Țărilor Române de la sfârșitul secolului al XIV-lea este strălucit ilustrată de tabloul votiv al lui Mircea cel Bătrân, aflat în biserica mare a mănăstirii Cozia. Deși repictat la începutul secolului al XVIII-lea, el reproduce cu fidelitate originalul, constituind din acest punct de vedere un document istoric de prim ordin. Domnitorul este înfățișat în calitate de despot bizantin, având însemnul imperial al acvilei bicefale pe genunchii pantalonilor strâmți, dar, în pofida însemnelor heraldice bizantine, costumele sale – ca și al fiului Mihail, care îl însoțește în tabloul votiv – este de tip occidental. Pe de altă parte, modul în care cei doi dinasți închină modelul bisericii către Maica Domnului corespunde schemelor iconografice de lungă vreme statornicite în spațiul balcanic. Pe ansamblu, tabloul votiv de la Cozia exprimă marele efort de echilibru politic și cultural dintre cele două lumi, la întâlnirea cărora s-au aflat Țările Române: orient și occident.



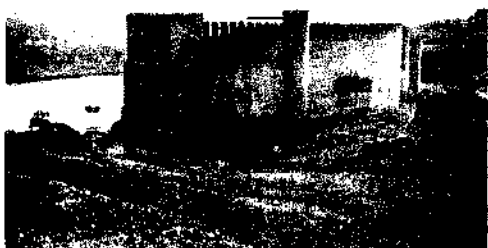
Vas smălțuit descoperit la Zimnicea.

țărănești, cărora li se adaugă reședințele întărite și castelele. Impresionante prin număr și prin amploarea amenajărilor, toate aceste construcții se cer înțelese într-o dublă perspectivă: pe de o parte ele ilustrează neîncetatele lupte pentru apărarea patriei, pe de altă parte au constituit o adevărată școală în arta de a ciopli piatra și de a zidi durabil, multe alte edificii din epoca respectivă trebuind a fi interpretate în legătură cu formele specifice ale arhitecturii militare și civile întărite. Confluentele artistice tradiționale, cu participarea elementelor de proveniență bizantină și gotică, li se vor alătura în acest veac sugestii din lumea Renașterii italiene. Dar, mai presus decât aceste confluente, veacului al XV-lea, veac al marilor eforturi pentru supraviețuirea națională, îi revine meritul de a fi dat la iveală realizări artistice majore, sinteze de o pregnantă originalitate, în care se recunosc deopotrivă capacitatea de absorbție culturală și aspirația către frumos a poporului nostru. Cu atât mai remarcabile apar realizările artistice ale secolului al XV-lea cu cât ele au fost dobândite în împrejurările grele despre care a fost vorba.

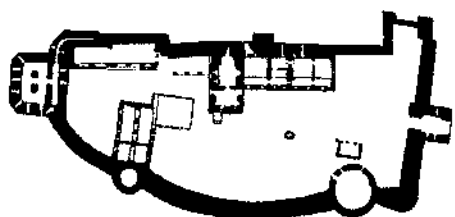
Arhitectura fortificată și rezidențială

Prima campanie de fortificații a secolului al XV-lea se înregistrează în Țara Românească sub înțeleapta domnie a lui Mircea cel Bătrân. Experiența dobândită în campaniile anterioare și mai ales înfrângerea suferită de cavalerii occidentali la Nicopole (25 septembrie 1396) au fost argumente pentru consolidarea cetăților Turnu, Giurgiu, Brăila, Celei și Turnu Severin. Cercetările arheologice întreprinse în ultima vreme la Turnu Măgurele și la Giurgiu nu sunt încă revelatoare, încât despre cele două cetăți sunt mai concludente descrierile de la mijlocul veacului al XV-lea. Despre cetatea Giurgiului aflăm că era construită din piatră (ruinele cercetate prezintă un apereiaj regulat cu mari blocuri paralelipipedice). De plan patrat, colțurile fiind întărite cu turnuri pătrate, întregul ansamblu fortificat era înconjurat cu șanțuri largi și adânci ce se puteau umple cu apă din Dunăre. Zidurile înalte erau prevăzute în partea superioară cu drumuri de strajă construite din lemn și suspendate în consolă. La Turnu Măgurele, șanțul de apărare a fost lărgit și întărit cu ziduri de contraescarpă, malul fiind în prealabil consolidat cu pari groși și bătuți unul lângă celălalt. Din aceeași vreme datează și extinderea fortificațiilor în jurul reședinței domnești din Târgoviște, oraș care devenise între timp capitală a Țării Românești.

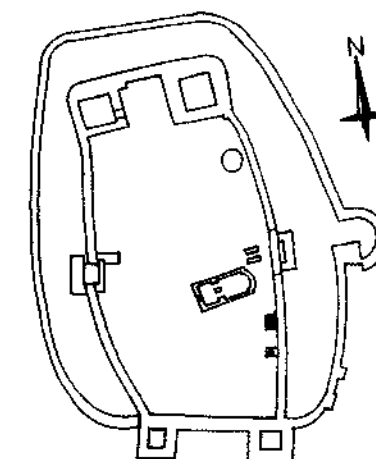
În Moldova, Alexandru cel Bun a fost de asemenea preocupat de amenajarea defensivă a teritoriului, cea mai importantă lucrare datând din timpul său fiind neîndoiește reconstrucția, în anul 1421, a cetății Hotinului, lucrare de mari proporții, la a cărei realizare au participat numeroși zidari trimiși de marele cneaz Vitold al Lituaniei. Străjuind un vâd al Nistrului, cetatea Hotinului are un plan neregulat, cu ziduri drepte și curbe ce se înscriu într-o formă trapezoidală alungită, fiind întărită cu turnuri circulare și patrulater. Donjonul, deosebit de puternic, este situat la exteriorul laturii mici. Construite din piatră și din cărămidă, cu grosimi până la cinci metri, zidurile cetății Hotinului au fațadele decorate cu motive geometrice executate din cărămidă, procedeu ornamental destul de răspândit în ambianța arhitecturii baltice.



Cetatea Hotin, vedere generală.



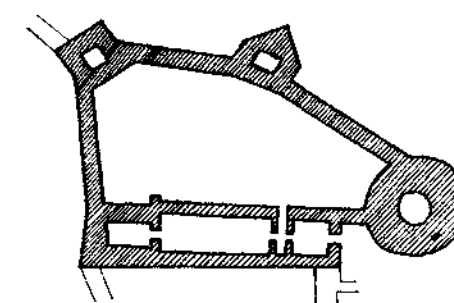
Cetatea Hotin, plan.



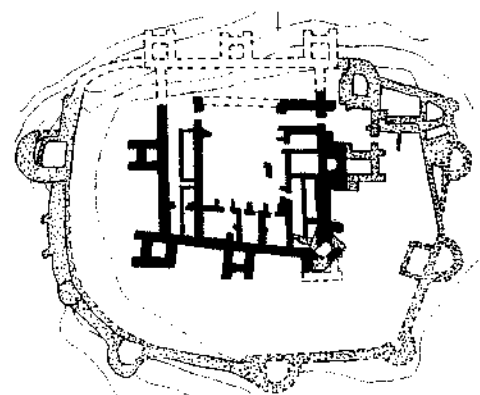
Cetatea Severinului, vedere generală și plan.

În cealaltă parte a țării, în Oltenia și în Banat, construcția cetăților militare a beneficiat de eforturile concertate ale voievodului Dan al II-lea cel Viteaz și ale comitelui de Timișoara, Pippo Spano. Celebru condotier Filippo Scolaro di Ozora, supranumit Pippo Spano, a colaborat îndeaproape cu domnitorul Țării Românești la organizarea defensivă a liniei Dunării, mereu amenințată de puternicele oști otomane. Într-un interval de numai câțiva ani, au fost întărite și amplificate cetățile de la Severin, din Insula Banului, de la Orșova și de la Mehadia, de asemenea au fost executate lucrări la cetățile aparținând cneșilor români bănățeni, la Drencova, cetate care aparținea familiei Bizere, și la cetatea Almăjului, aflată în posesia familiei Gârlișteanu. În 1428 a fost construită și puternica cetate Sf. Ladislau de la Pescari, al cărei rost era supravegherea directă a cetății Golubac, de pe malul drept al Dunării. Lucrările de amplificare și de reamenajare a castelului rezidențial din cetatea Timișoara, unde se afla sediul comitelui, se alătură celor anterior menționate, justificând prezența unui mare număr de meșteri pietrari, unii de proveniență italiană, fapt explicabil dacă ținem seama de obârșia florentină a comitelui Pippo Spano. Știind că același Pippo Spano adusesese pentru întărirea unor garnizoane câteva unități de cavaleri teutoni, putem explica și apariția unor elemente caracteristice arhitecturii gotice de nord, dacă nu cumva acestea se datorează perioadei imediat următoare, când conducerea operațiilor militare din Banat a fost preluată de Iancu de Hunedoara. Continuând opera înaintașului său, Iancu de Hunedoara a acordat, de asemenea, o deosebită atenție cetăților din Banat și lui i-ar putea fi atribuită reamenajarea cetății Severinului, un prețios martor în acest sens fiind o frumoasă cheie de boltă, decorată cu frunze de stejar. Făcând legătura între șapte nervuri cu profilatură gotică, această cheie de boltă trebuie să fi aparținut unei săli cu caracter de reprezentare, poate o sală comparabilă cu sala cavalerilor din castelul de la Hunedoara, despre care va fi vorba ceva mai târziu.

Dar cea mai importantă campanie de fortificare, cu urmări substanțiale pentru istoria arhitecturii, este aceea întreprinsă de Ștefan cel Mare pentru a întări Moldova împotriva numeroaselor amenințări din afară⁽¹⁾. După ce în anul 1464 recucerise cetatea Hotinului, ocupată între timp de poloni, iar în anul 1465 luase în stăpânire cetatea Chilia, în anul 1466 Ștefan cel Mare construiește în întregime puternica Cetate Nouă a Romanului. De plan dreptunghiular, Cetatea Nouă a Romanului a fost construită deasupra unor trainice substructii din piloți de lemn, armați cu bărne orizontale potrivit unei tehnici de veche tradiție bizantină. De plan dreptunghiular, cetatea era întărită la colțuri și pe laturi cu turnuri



Cetatea de la Pescari, plan.

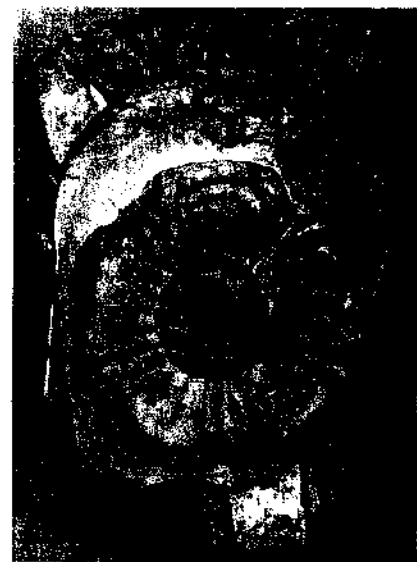


Cetatea de scaun a Sucevei, plan și vedere. Perimetrul exterior cu turnuri rotunde este opera epocii lui Ștefan cel Mare.

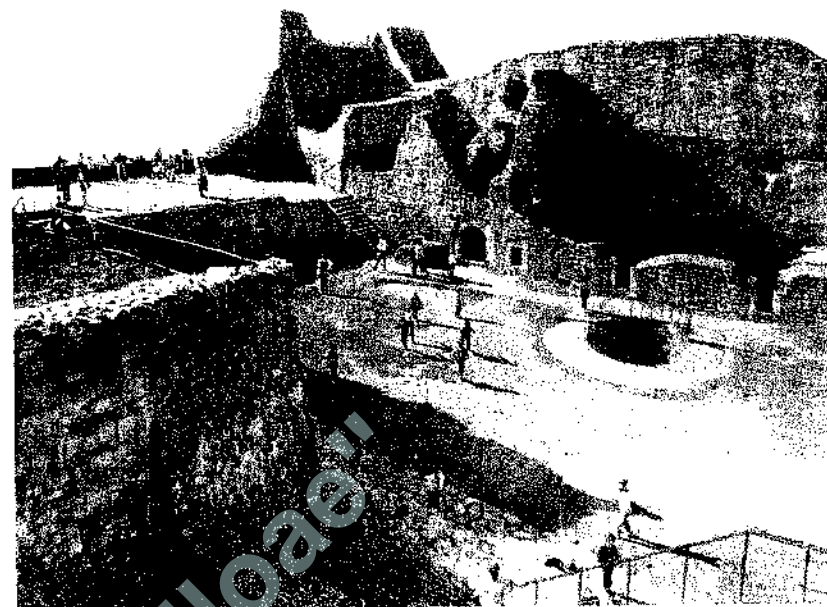


circulare, turnul de poartă fiind singurul de plan patrulater. Groase de 4, 5 metri, zidurile erau construite din piatră și mortar rezistent, fiind astfel pregătite să reziste chiar loviturilor de artilerie. Un șanț de apărare lat de 9 – 13 metri și adânc de 4 metri, cu contraescarpă zidită, proteja cetatea, care dobânda, odată cu înălțarea sa, un rol deosebit de important în sistemul defensiv al Moldovei. Către 1470, zona de răsărit a țării a fost înzestrată cu cetatea de piatră de la Orhei (de plan romboidal, cu turnuri circulare la colțuri), iar după aceea, Ștefan cel Mare a procedat la extinderea cetății de scaun a Sucevei, construind de fapt o nouă cetate în jurul vechiului castel înălțat de Petru Mușat. Având un plan poligonal neregulat, noua centură de ziduri a fost înzestrată cu opt turnuri cu secțiune semicirculară, adaptate ca siluetă condițiilor de luptă ale epocii, când proiectilele de artilerie puteau provoca distrugerii grave turnurilor cu secțiune pătrată. Șanțuri adânci și largi de peste 30 metri, cu zid de contraescarpă, protejau puternica fortificație, în interiorul căreia vechiul castel mușatin a fost reamenajat într-o autentică reședință domnească. Cam în aceeași vreme, în fața cetății Neamțului, a fost amenajată o vastă platformă întărită cu patru bastioane semicirculare destinate pieselor de artilerie, supraveghind totodată podul suspendat și accesul către turnul porții.

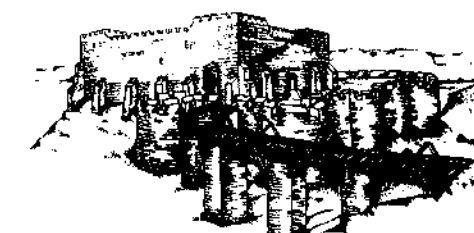
Lucrări deosebit de ample au fost executate în aceeași vreme la Cetatea Albă, la care pânzele de ziduri au fost mult extinse, în anul 1476 fiind construită și marea poartă. Prelungite până în 1479, când au fost terminate alte ziduri de apărare, lucrările de la Cetatea Albă au transformat această fortificație în cea mai puternică amenajare defensivă a Moldovei, făcând evidentă preocuparea domnitorului de a păzi țara atât la frontiera de sud cât și spre mare, de unde ușor putea fi atacată de flota otomană. Pentru ilustrarea uriașului efort pe care Moldova îl făcea, în acea vreme, pentru asigurarea apărării frontierelor sale, este semnificativă știrea că, în vara anului 1479, a fost construită, într-o singură campanie de lucru, noua cetate de la Chilia, pentru care a fost folosită mână de lucru a 800 de meșteri zidari și 17000 de ajutoare. Știind că, în același an, 1479, încă se mai lucra la Cetatea Albă, înțelegem că Moldova dispunea de o adevărată armată de meșteri constructori, pe seama căreia poate fi explicată și realizarea, în perioada imediat



Cetatea de scaun a Sucevei, cheia de boltă provenind din reședința domnească.



Cetatea Neamțului, vedere din incintă.



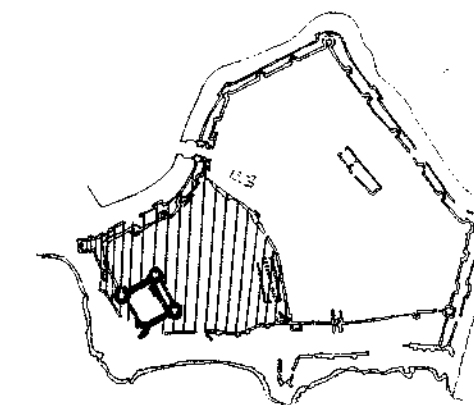
Cetatea Neamțului, reconstituire a înfățișării de ansamblu în urma lucrărilor întreprinse de Ștefan cel Mare.

următoare, a numeroaselor curți de reședință și a ctitoriilor domnești. Alături de cetățile de piatră, se cer amintite fortificațiile cu val de pământ și palisade de la Berheci, Bârlad, Valea Albă, Vaslui, toate ridicate cu scopul de a împiedica pătrunderea invadatorilor.

În paralel cu construcția cetăților militare de apărare se cere a fi considerată construirea cetăților orășenești menite să apere așezările de pericolul incursiunilor pustiitoare. Caracteristică mai ales pentru Transilvania, unde așezările săsești dispuneau de privilegii speciale, fortificarea urbană a fost în fapt un proces cu mai multe etape de realizare, secolul al XV-lea fiind prin excelență dominat de eforturile colective de organizare a autoapărării.

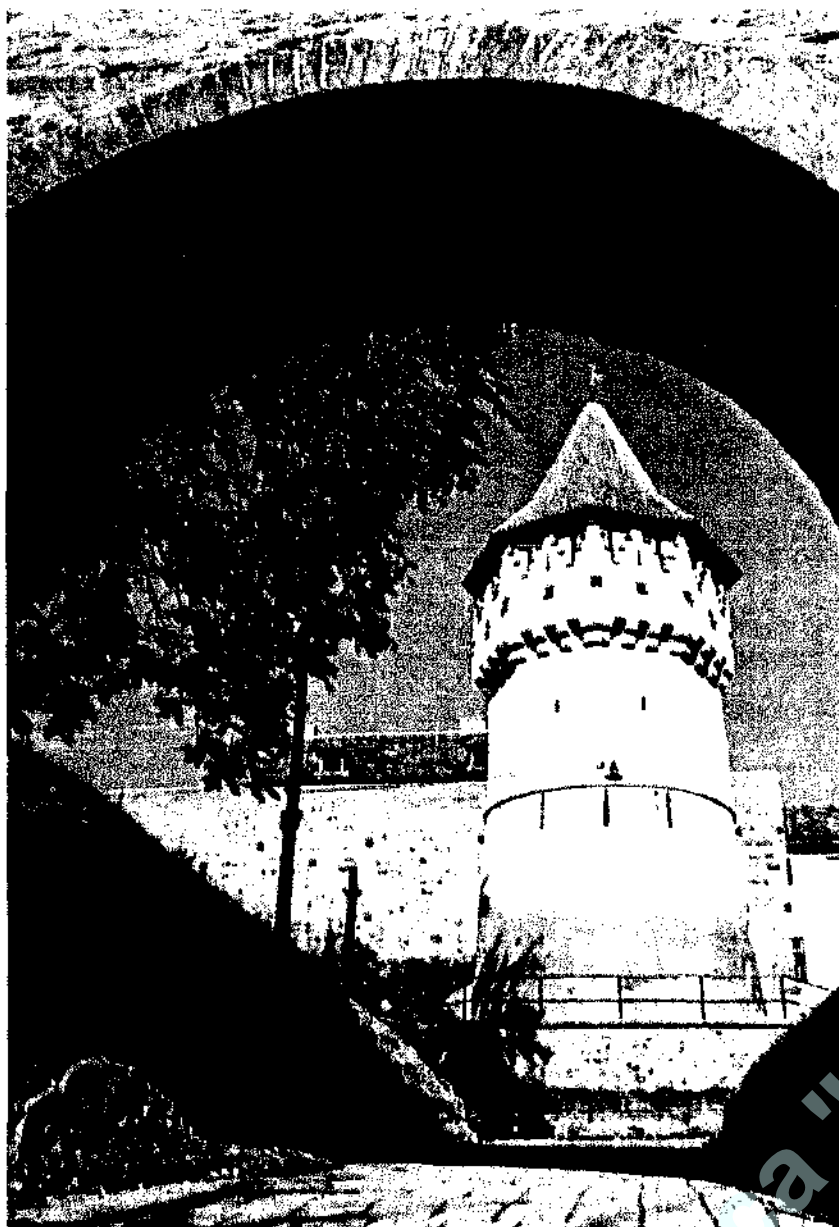
Cele mai vechi fortificații orășenești par să fi existat la Sibiu, unde ele sunt consemnate încă din anul 1366, când zona centrală era deja protejată de două incinte cu ziduri de piatră și cărămidă. Amplificată cu o a treia incintă în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, noua cetate a Sibiului a fost construită cu precădere din cărămidă, de unde denumirea de *orașul roșu*, dată așezării de pe Cibin pe care turcii au încercat zadarnic s-o cucerească cu prilejul invaziilor din 1432, 1438 și 1442. Înalte de 6 până la 8 metri, zidurile de incintă erau prevăzute în partea superioară cu ferestre de tragere, accesul trăgătorilor fiind asigurat de un drum de strajă, suspendat fie în consolă, fie pe puternice arce de cărămidă și protejat de o copertină înclinată spre interior. Din loc în loc, zidurile erau protejate de turnuri patrulaterale sau poligonale, întregul sistem defensiv fiind construit prin conlucrarea și contribuția tuturor breslelor meșteșugărești.

Fiecărei bresle îi revenea datoria de a construi o parte din zidul cetății și un turn de flancare, cu obligația de a-l repara și a-i asigura în permanență efectivul necesar de apărători. De aici denumirile de turnul „olarilor”, turnul „dulgherilor”, turnul „arhebuzierilor”, turnul „pielarilor” ș.a.m.d. pe care le poartă aceste turnuri, denumiri similare regăsimu-se la toate cetățile orășenești din Transilvania. Întregită în secolul al XV-lea cu noi incinte, cetatea Sibiului ajunsese să însumeze circa 4 km de ziduri, întărite cu 39 de turnuri și 5 bastioane semicirculare pentru artilerie. Cele patru porți ale orașului erau protejate cu turnuri, deosebit de expresiv fiind acela de la poarta Ocnei.



Cetatea Albă, plan.

Sibiu, turnul dulgherilor.

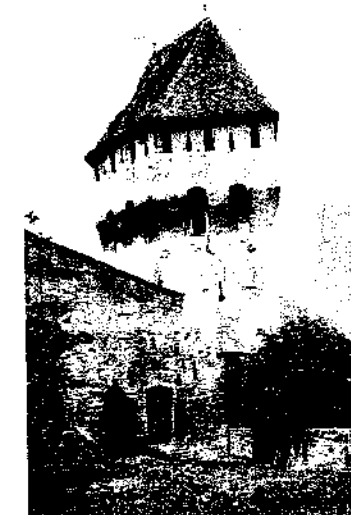
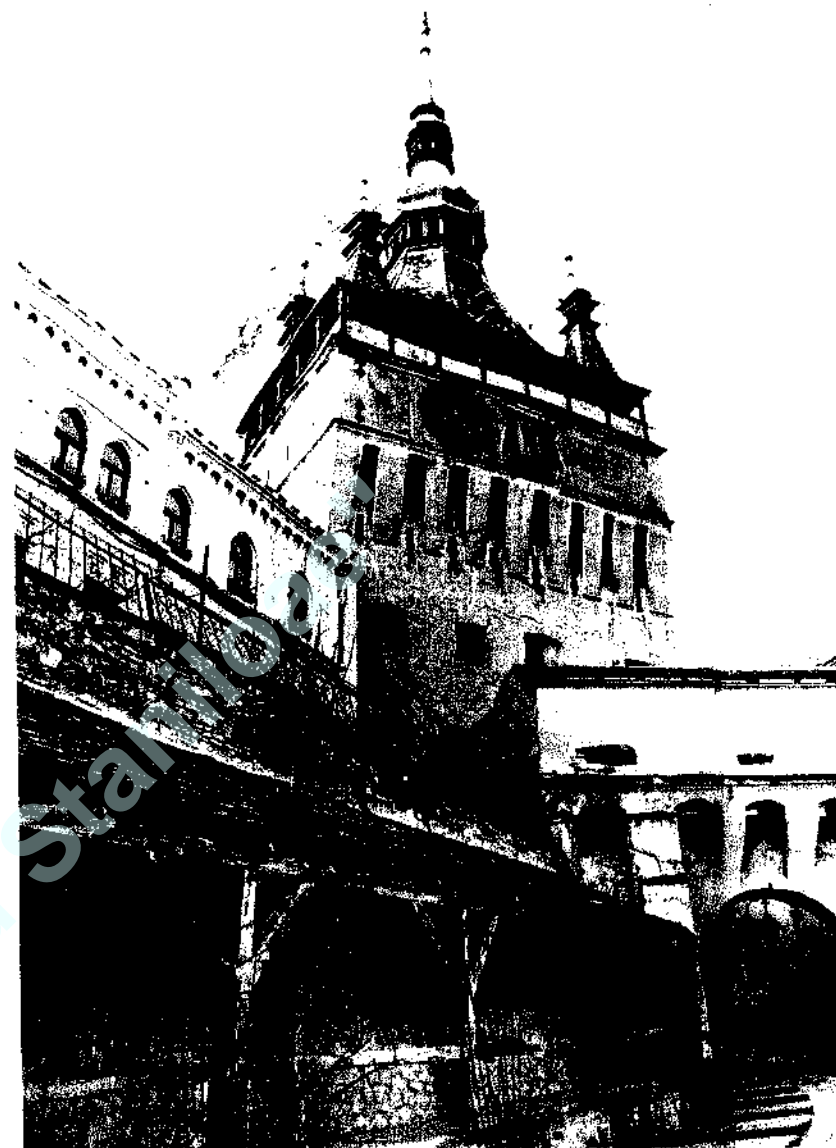


Sibiu, turnuri și zid de incintă din vechea cetate.

Exemplul Sibiului – și mai ales faptul că rezistase asediilor otomane – a fost stimulator pentru celelalte orașe transilvănene, dar soluțiile adoptate au fost diferite de la caz la caz. Pentru orașele mai mici au fost preferate inițial cetăți situate în zona centrală, înconjurând biserica orașului. Foarte expresive cetăți de tip central se păstrează la Mediaș și la Aiud, ansamblurile fortificate constituind compoziții arhitectonice de o pregnantă frumusețe, care conferă o personalitate de neconfundat orașelor respective. La Cluj, care dispusea și el de o incintă mai veche, noua cetate, începută în anul 1405, a fost realizată cu o nedisimulată preocupare pentru frumusețea formală, măiestria cu care au fost executate balcoanele fortificate sau consolele etajate care susțin drumul de strajă indicând prezența unor buni meșteri, capabili să transmită sensul frumuseții chiar și unor ziduri cu caracter strict defensiv, funcțional, construite din piatră de carieră și blocuri făcute.

La Brașov, în secolul al XV-lea, sistemul defensiv era încă incomplet, apărarea orașului fiind asigurată doar de mici cetăți perimetrale. Centura de ziduri a orașului a fost începută abia după anul 1400, dar lucrările au mers foarte încet, pentru că un secol mai târziu mai existau întinse porțiuni de valuri de pământ cu palisade. Concepută cu multă ambiție, pe o vastă întindere, de plan patrulater neregulat, cetatea

Sighișoara, turnul cu ceas și barbacana porții principale a orașului.



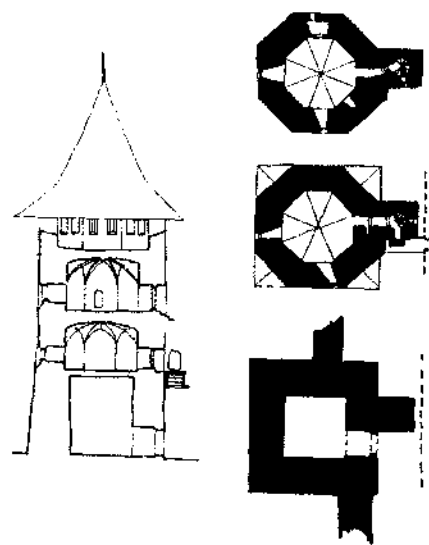
Sighișoara, turnul breslei cositorarilor.

Brașovului era prevăzută cu cortine înalte întărite cu turnuri și bastioane, sistemul defensiv fiind completat cu ziduri scut și cu bastioane izolate, scoase în avanpost pentru apărarea zonelor vulnerabile.

Dar cea mai frumoasă și mai expresivă cetate orășenească din Transilvania este aceea, care s-a păstrat aproape întreagă, de la Sighișoara. Desfășurată ca o amplă cunună de ziduri pe culmea unui deal, ea adăpostește cele două platouri ale orașului de sus, sub paza zidurilor sale aflându-se principalele monumente ale localității. Lungi de peste 900 metri, zidurile de incintă au fost întărite cu 14 turnuri purtând nume de bresle. Patrulater sau poligonale, aceste turnuri au siluete bine personalizate, de o particulară frumusețe fiind principala poartă a orașului – turnul cu ceas – turnul cositorarilor și turnul croitorilor. În ansamblu, cetatea Sighișoarei conferă o imagine concludentă a arhitecturii militare dezvoltate în cadrul goticului transilvănean, fiind totodată o mărturie a efortului de autoapărare îmbinat cu o fantezie liberă în aplicarea principiilor de organizare defensivă, cu o subtilă înțelegere a raporturilor armonice dintre volumele construite și modulația naturală a terenului. Tot în secolul al XV-lea, către sfârșitul său, au fost încheiate și fortificațiile perimetrale de la Mediaș sau de la Bistrița, dar, din nefericire, demantelările din secolul trecut au provocat dispariția lor în cea mai mare parte.



Mănăstirea Putna, turnul «Tezaurului».



Mănăstirea Putna, turnul «Tezaurului»,
secțiune și planurile nivelurilor.

Pe fondul teribilei spaimă provocate de invaziile otomane, măsurile de autoapărare s-au extins și în lumea satelor, în primul rând în cadrul așezărilor săsești privilegiate. Încă în anul 1436, decanul de Sibiu îl informa pe papă că „sașii amenințați de turci își caută scăpare, fortificând curțile bisericilor”. Având la început aspectul unor inițiative izolate, fenomenul fortificării în mediul rural va căpăta proporții impresionante, spre sfârșitul veacului al XV-lea și cu precădere în secolul următor. Transilvania ajungând să dispună în cele din urmă de cel mai mare număr de fortificații țărănești și de biserici fortificate, la scară europeană⁽²⁾. Dacă la Agnita cetatea sătească exista în anul 1466, iar la Așel amenajările defensive erau începute înainte de 1471, pentru foarte multe localități evenimentul hotărâtor pentru campania de fortificații a fost pustiitoarea invazie turcească din anul 1493.

Tot în secolul al XV-lea, programul fortificării apare și în legătură cu unele așezări monastice din Moldova. Printre primele mănăstiri fortificate se numără ctitoria lui Alexandru cel Bun de la Bistrița (jud. Neamț) unde existase și o casă domnească cu beciuri spațioase⁽³⁾. Mănăstirea Putna, ctitorită de Ștefan cel Mare (anul 1466), a fost înzestrată, curând după înălțare, cu o largă incintă fortificată, cu ziduri și turnuri de flancare. Din ansamblul fortificat al mănăstirii Putna nu se mai păstrează decât turnul Tezaurului, datând din 1481. Piesă reprezentativă pentru arhitectura gotică a epocii, turnul are un parter de plan pătrat, deasupra căruia se ridică un corp prismatic octogonal cu trei niveluri, primele două boltite pe nervuri iar ultimul, sub acoperiș, fiind tratat ca un drum de strajă continuu, cu ferestre de tragere. Construit din piatră brută și piatră făuită cu profiluri deosebit de îngrijite, turnul Tezaurului de la Putna este un reper sugestiv pentru ceea ce va fi fost în epoca respectivă arhitectura turnurilor de cetate și modul de rezolvare a spațiilor interioare.

Vorbind despre fortificația de la Putna, care nu constituie propriu-zis o cetate, ci doar o formă de protecție a unui ansamblu monastic care cuprindea într-însul și o casă domnească, este timpul să ne îndreptăm atenția asupra acelor construcții cu caracter mixt: civil și militar, construcții aparținând fie categoriei castelelor de culme, fie curților fortificate și care, toate laolaltă, fac parte din ceea ce am putea numi reședințele de reprezentare ale vârfurilor nobiliare și ale conducătorilor epocii.

Prima reședință fortificată de tip curte înconjurată cu ziduri de apărare, la adăpostul căreia se aflau locuința seniorului, biserica paraclis și acareturile, a fost aceea din Târgoviște, căreia Mircea cel Bătrân i-a asigurat o particulară strălucire în primele decenii ale veacului al XV-lea. Situată pe o terasă înaltă a râului Ialomița, curtea din Târgoviște a avut inițial o incintă destul de mică, cu ziduri din bolovani de râu și cărămidă. De plan patrulater regulat, incinta era întărită la colțuri cu turnuri circulare, la interior, și poligonale spre exterior, fiind totodată prevăzută cu un turn de poartă. Casa domnească, de proporții monumentale, era construită din cărămidă. Beciurile, spațioase și înalte, erau împărțite în patru nave prin trei alinamente de stâlpi masivi de secțiune pătrată, pe care se sprijineau dublouri în semicilindru, sistemul de boltire fiind alcătuit din bolti în leagăn. Deasupra beciurilor, care constituiau un veritabil soclu pentru volumul casei domnești, se aflau încăperile destinate locuirii, precum și o sală de adunări. În fațadă, pare-se, a existat un larg foișor către care conducea scara de acces la nivelul rezidențial. Precedată de curțile domnești din Curtea de Argeș și Câmpulung, curtea de la Târgoviște exprimă cu mai multă claritate programul de reprezentare

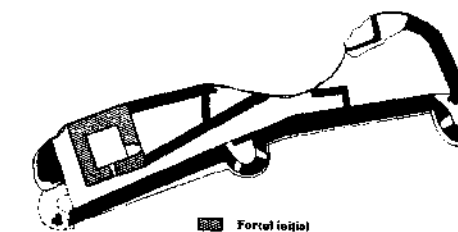


Castelul Poenari.

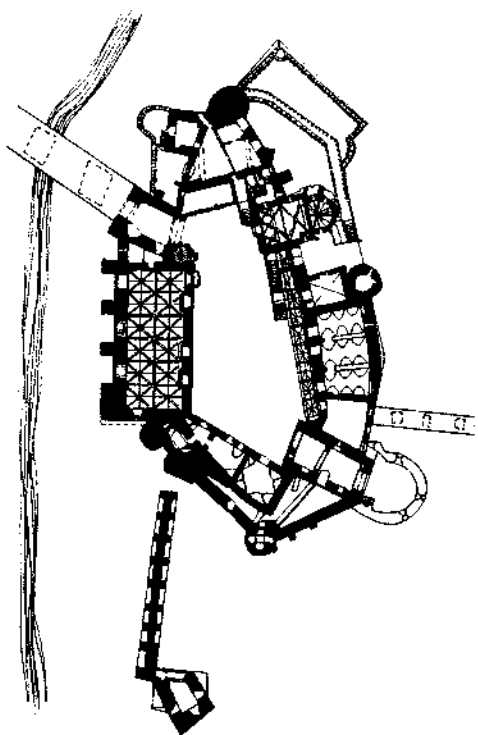
și, în același timp, face mai evidentă preocuparea pentru fortificație.

Ideea de curte fortificată a fost reluată în Moldova, la Hârlău, la Iași, la Piatra Neamț, la Bacău, pretutindeni cercetările arheologice punând în evidență importanța caselor domnești, alături de care s-au aflat acareturi și nelipsitul paraclis. În toate cazurile, materialul arheologic (fragmente de sculptură decorativă, plăci ceramice, etc.) face evidentă preocuparea pentru finisajele interioare, lăsând să se întrevadă dispăruta strălucire ornamentală a fostelor reședințe domnești.

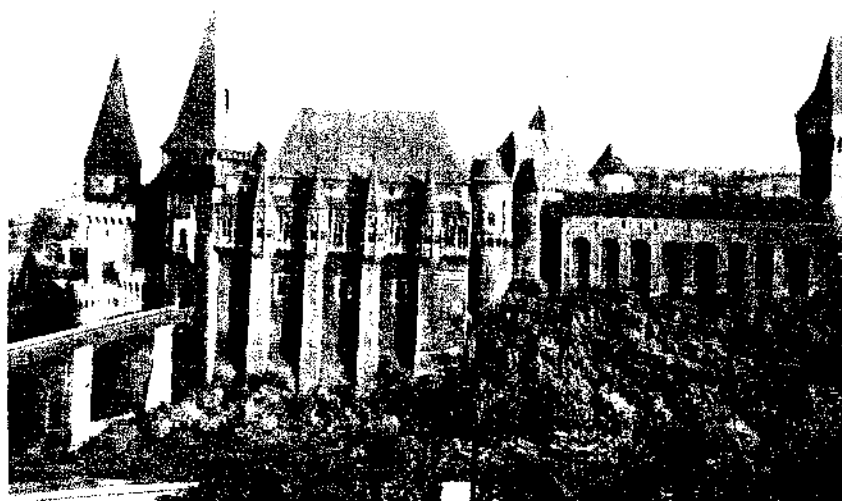
Spre deosebire de ansamblurile rezidențiale de tip curte, a căror desfășurare pe orizontală răspunde unor precise nevoi de ceremonial, castelele își concentrează funcțiunile într-un spațiu restrâns, preferând dezvoltările pe verticală. Având uneori rostul unor adăposturi temporare, de refugiu, ca la Poenari (jud. Argeș) sau la Cetatea Colțului (jud. Hunedoara), în alte cazuri castelul a fost ridicat la rangul unei reședințe de reprezentare, exprimând în mod răspicat autoritatea seniorului. Atestările documentare dovedesc că până în secolul al XV-lea marea majoritate a castelelor nobiliare foloseau încă lemnul ca material de construcție. Moda castelelor construite din piatră, puternic fortificate, dar amenajate la interior pentru a răspunde și funcțiilor de reprezentare socială, pare să fi fost inaugurată de Iancu de Hunedoara, căruia i se datorează câteva dintre cele mai importante și mai frumoase realizări ale genului. Folosind ca nucleu un vechi castru regal din localitatea Hunedoara, dăruit în 1409 tatălui său, cneazul Voicu, Iancu a procedat la amplificarea și modernizarea radicală a castelului în anii 1440 - 1446, 1447 - 1453⁽⁴⁾. Păstrând nucleul romboidal al castrului, castelul a fost înzestrat cu un amplu corp rezidențial, la parterul căruia se află o sală a cavalerilor, iar la etaj o sală a dietei. Cele două săli sunt boltite în cruce pe nervuri gotice, care se sprijină lateral pe console iar în centru pe cinci stâlpi octogonali.



Castelul Poenari, plan.



Castelul Hunedoara, vedere și plan.



Executată cu multă îngrijire, pietrăria indică, atât prin profiluri cât și prin repertoriul decorativ, faza târzie a arhitecturii gotice. Sala dietei, a cărei arhitectură a fost de curând restaurată, este prevăzută spre exterior cu un coridor de odihnă, înzestrat cu patru balcoane închise de tip burduf. Admirabil gândite ca plastică monumentală, aceste balcoane se află în prelungirea contraforturilor care sprijină întreaga clădire spre valea prăpăstioasă a pârâului Zlaști. Ferestrele coridorului, cu decor traforat, acuză faza târzie a goticului, în timp ce la ferestrele burdufurilor, cu cadre dreptunghiulare, se lasă descifrate ecouri timide ale Renașterii. Simultan cu construirea clădirii celor două săli, pe latura răsăriteană a incintei a fost înălțată o capelă, de asemenea marcată de elementele stilistice ale goticului. Alte două corpuri cu caracter rezidențial au fost construite în extremitățile incintei fortificate a vechiului castru. Ultimele amenajări ale impozantului castel se datorează inițiativei lui Matia Corvin curând după 1458. Înzestrându-l cu o nouă aripă în care se afla și așa numita cameră de aur, Matia Corvin a folosit în fațadă o largă loggie, element arhitectonic în care poate fi recunoscută influența Renașterii italiene, influență a cărei prezență în arhitectura Transilvaniei va fi de aici încolo tot mai puternică. Înzestrat cu un fastuos decor pictat și mobilat cu toată grija datorată unei locuințe regale, castelul de la Hunedoara a devenit cel mai strălucit exemplu de reședință seniorială cu arhitectură gotică din Transilvania, el exercitând o puternică influență – ca program de reprezentare și ca decorație – asupra castelelor ce vor fi construite ulterior.

Un alt castel construit de Iancu de Hunedoara este cel de la Șoimoș, situat pe un pînten stîncos care domină valea Mureșului în imediata vecinătate a orașului Lipova. Înlocuind o veche cetate de pază, menționată pentru prima oară în anul 1278, castelul Șoimoș a devenit, în urma lucrărilor întreprinse de Iancu de Hunedoara, un impozant castel gotic, centura curtinelor fiind întărită cu 16 turnuri de plan patruleter. La adăpostul acestei redutabile fortificații, se află reședința seniorială prevăzută cu o sală a cavalerilor și o capelă, toate purtând, ca și castelul din Hunedoara, marca stilistică a arhitecturii gotice de epocă. Încă



Castelul Hunedoara, sala cavalerilor.

insuficient cercetată, activitatea lui Iancu de Hunedoara, ca reorganizator al sistemului defensiv transilvănean și totodată ca înalt mecenat de artă, poate fi urmărită și la alte construcții de castele și cetăți – Șiria, Deva, Timișoara – pretutindeni fiind evidentă opțiunea pentru formele stilistice ale arhitecturii gotice, fapt care ar putea să surprindă, cunoscută fiind tinerețea nord-italiană a marelui comandant.

În aceeași vreme cu construirea mărețelor castele despre care a fost vorba, cnejii hunedoreni procedau la construirea unor castele proprii, cele mai multe având ca nucleu un mai vechi turn-locuință. Astfel, la Mălăiești (jud. Hunedoara)⁽⁵⁾, în jurul turnului-locuință a fost amenajată o incintă circulară întărită cu patru turnuri poligonale, ale cărei cortine erau prevăzute cu ferestre de tragere și drum de strajă. La Cetatea Colțului (jud. Hunedoara), care aparținea familiei cneziale Cânde din Râu de Mori, noua incintă are plan semicircular, lângă donjon fiind construit și un corp de locuințe. Similar, la Poenari (jud. Argeș), Vlad Țepeș folosea vechiul turn-locuință ca nucleu pentru o cetate de refugiu. De plan dreptunghiular alungit, adaptat formelor de teren, cetatea de la Poenari, în cadrul căreia turnul-locuință căpăta funcția de donjon, era prevăzută cu patru turnuri semicirculare, accesul fiind controlat de un pod ridicător.

Stadiul cercetărilor nu permite, deocamdată, o prezentare mai amănunțită a castelelor construite în secolul al XV-lea. Numeroase ruine, unele impozante, existente la Bocșa, la Carașova, la Turia, la Jimbor, la Lemnia, la Lacurile și în multe alte locuri nu au fost încă supuse unor cercetări sistematice de arhivă și cu mijloace arheologice, astfel că delimitarea fenomenului de care ne ocupăm este strict provizorie.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, cele mai importante construcții de tip castel se datorează inițiativelor lui Ștefan cel Mare, ele aflându-se de cele mai multe ori în directă legătură cu cetățile zidite de gloriosul domnitor. Așa cum s-a amintit mai sus, odată cu refacerea cetății de scaun a Sucevei și amplificarea centurii de fortificații, vechiul fort mușatin a fost transformat într-un autentic castel de reședință, care, deși distrus în secolul al XVII-lea, la cererea turcilor, păstrează indelungabile elemente pentru a fi analizat până la detalii. La adăpostul cortinelor, consolidate și înălțate, se aflau apartamentele domnești prevăzute cu un paraclis, pe latura de răsărit, cu sala tronului, pe latura de vest, și o sală destinată marilor recepții, pe latura nordică. De-a lungul celor patru ziduri de incintă ale castelului, construcțiile se desfășoară perimetral, rezervând în centru o curte interioară a cărei expresie monumentală este admirabil marcată de arcadele largi care permit accesul către încăperile corpului de gardă sau către vasta pivniță construită cu îngrijire într-o frumoasă arhitectură gotică. Ancadramentele păstrate, fragmentele de nervuri, cheile de boltă, totul demonstrează apartenența reședinței domnești de la Suceava la formele arhitecturii gotice, similitudinile cu castelul Hunedoara părând a fi mai mult decât accidentale. Într-adevăr, se poate afirma că sala tronului de la Suceava trebuie să fi fost într-un total asemănătoare cu sala cavalerilor de la castelul hunedorean.

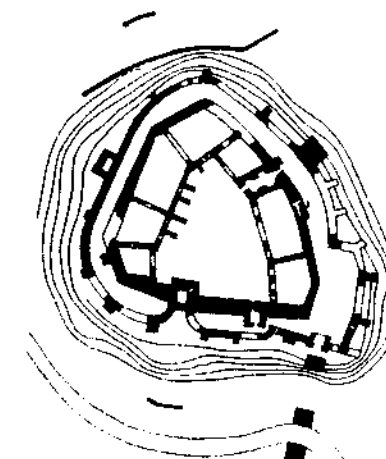
În același mod fuseseră reamenajate reședințele domnești din interiorul cetăților de la Hotin și de la Neamț. La Hotin trebuind în mod special să fie remarcată importanța acordată paraclisului, al cărui portal, cu multe profiluri în retrageri succesive, constituie una dintre piesele cele mai valoroase ale pietrăriei gotice din Moldova. În a doua jumătate a veacului al XV-lea. Pe teritoriul feudei sale transilvănene la Ciceu, Ștefan cel Mare reconstruia un castel de culme, adaptându-l exigențelor



Cetatea Colțului, vedere dinspre sud.



Castelul Șoimoș, vedere cu turnul porții.



Castelul Șoimoș, plan.

epocii sale. Stampe datând din secolul trecut, fragmente arheologice precum și o stemă păstrată azi la muzeul din Dej demonstrează că Ștefan cel Mare a procedat și aici la o modernizare în stilul arhitecturii gotice, fapt concludent pentru întregul proces constructiv al timpului.

Urmărind în continuare problemele arhitecturii fortificate și de reședință, este timpul să poposim asupra unor categorii de edificii care nu se înscriu pe de-a-ntregul în nici una din categoriile amintite până aici: reședințele urbane. Cercetările întreprinse până în prezent demonstrează că, în secolul al XV-lea, cea mai mare parte a edificiilor urbane foloseau ca material de construcție lemnul, fie dispus în cununi orizontale (cu precădere în Țara Românească și în Moldova), fie folosind sistemul „în furci”⁽⁶⁾, ca în unele localități săsești; sporadic au fost construite și case din piatră, câteva păstrate până în zilele noastre. Deși afectată de intervenții în stilul Renașterii care au modificat ancadramentele, așa zisa casă Matia Corvin din Cluj pare să dateze din prima jumătate a secolului al XV-lea. Bine proporționată, clădirea se desfășoară pe două niveluri, cu intrarea principală marcată de un larg portal în arc frânt care conduce spre o sală de degajare ce asigură circulația spre celelalte încăperi. Cam din aceeași epocă datează reședința lui Vlad Dracul din orașul Sighișoara, alte construcții de epocă fiind semnalate prin vestigiile lor la Brașov, la Bistrița, la Sebeș Alba, la Turda și la Sibiu.

Orașul Sibiu are privilegiul de a conserva mai multe monumente civile cu arhitectură gotică, cunoașterea siluetei sale din secolul al XV-lea fiind circumstanțiată de cercetările recente și de lucrările de restaurare⁽⁷⁾. În zona centrală a orașului au existat trei locuințe de tip turn⁽⁸⁾, cel mai impozant dintre acestea (încorporat ulterior casei Altenberger)⁽⁹⁾, prezentând un plan pătrat (10 x 10 m.) și patru niveluri, primele două boltite pe nervuri susținute de un stâlp central, următoarele două tăvănite pe grinzi masive de lemn. Ceva mai mic, turnul-locuință al casei Haller are doar trei niveluri, iar cel de al treilea turn-locuință, al casei Lutsch (datând din 1472 – 1474) se prezenta sub forma unui paralelipiped de secțiune pătrată, flancat de două corpuri mai scunde. Către sfârșitul veacului (1470 – 1491), Toma Altenberger construia o neobișnuit de amplă reședință cunoscută azi sub denumirea de „*primăria veche*”. Realizată în spiritul arhitecturii gotice târzii, casa Altenberger se desfășoară pe două niveluri și se particularizează prin frumusețea ancadramentelor de piatră, unele cu emblema proprietarului, autorul lor părand a fi meșterul pietrar Andreas, originar din Sibiu⁽¹⁰⁾. Aceluiași meșter îi este atribuită verosimil așa numita casă a Consiliului, în fațada căreia se află un foarte frumos portal în arc frânt cu acoladă și baghete încrucișate însoțite de o stemă datată 1502. Secolului al XV-lea îi este atribuită și vechea hală din Sibiu, construcție de plan alungit având la fațadă un portic cu opt arcade și un pasaj care permitea accesul la cele 11 prăvălii. Deasupra se aflau încăperi-depozit și prăvălii destinate la origine negoțului mărunț.

De un deosebit interes arhitectonic sunt casa Păterman (1480) și casa parohială (1480) din orașul Bistrița, ambele cu plan desfășurat în adâncime, datorită parcelării înguste a terenului, ambele cu parter și etaj, accesul în curte fiind asigurat de un gang prelung, închis spre stradă de o poartă cu portal în arc frânt. Încăperile sunt boltite în semicilindru sau în cruce, iar la stradă parterul este prevăzut cu un portic cu arcade pe stâlpi de zidărie (la casa parohială porticul ocupă doar o treime din fațadă). Observăm că tipul de casă cu portic s-a bucurat de o largă răspândire în



Sibiu, Piața Mică.

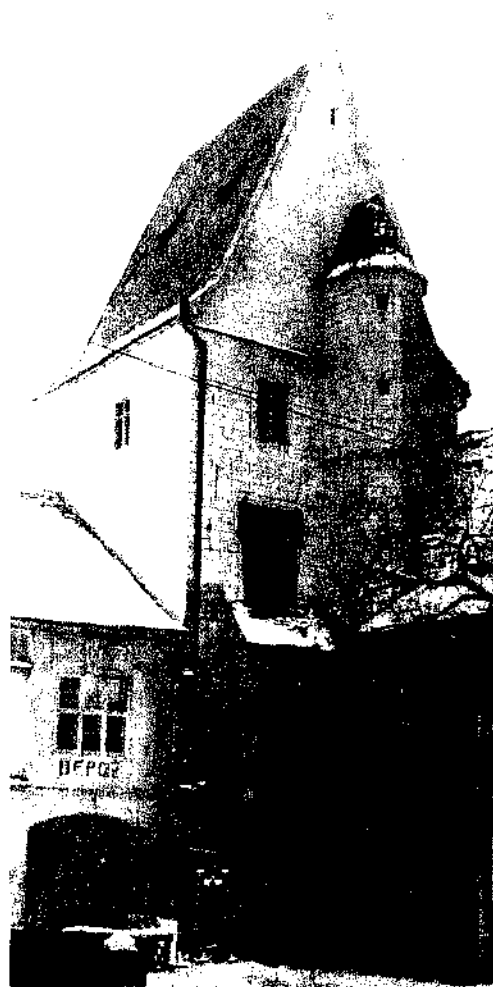
arhitectura urbană a secolelor XV-XVI, exemple asemănătoare cu cele din Sibiu și Bistrița aflându-se în orașele slovace Bardejov și Prešov sau în Boemia, la Česke Budejovice, Český Krumlov, Telč etc.

În Moldova, din categoria monumentelor civile nefortificate se cer a fi amintite casa domnească de la Bistrița-Neamț⁽¹¹⁾, casa domnească de la Suceava și casa domnească de la Putna⁽¹²⁾. Din prima casă nu se păstrează decât pivnițele din piatră de plan dreptunghiular, odinioară tăvănite. Fragmentele de plăci ceramice cu reliefuri ornamentale, ca și fragmentele de frescă lasă să se întrevadă un prețios decor al încăperilor de locuit, cu atât mai mult cu cât și pivnița fusese împodobită cu picturi murale. Construite din piatră pe două și parțial pe trei niveluri, casele de la Suceava și Putna aveau o amplă desfășurare pe un plan dreptunghiular, fiecare fiind prevăzută cu încăperi pentru locuire dar și cu săli de reprezentare, cea de la Putna fiind boltită pe nervuri susținute pe stâlpi centrali și pe console, amintind, așadar, modelul des invocat al sălii cavalerilor de la Hunedoara. Ancadramentele gotice contribuie la definirea stilistică a acestor monumente care, împreună cu cetățile și curțile fortificate, au asigurat arhitecturii din Moldova o fizionomie stilistică dominată în primul rând de soluțiile tehnice și decorative ale goticului. La Suceava, pe platoul cetății, acolo unde cercetările arheologice au surprins urmele mai multor reședințe boierești din piatră sau din lemn, se cuvine a fi remarcată casa de primiri caracterizată printr-o foarte spațioasă sală de ospete, a cărei principală piesă decorativă era o sobă cu cahlă decorate cu reliefuri heraldice smălțuite⁽¹³⁾.

Considerată în totalitate, arhitectura monumentelor fortificate și de reședință din Țările Române în cursul secolului al XV-lea se caracterizează prin statornicul efort de a asigura condiții de apărare și de refugiu, pentru a preîntâmpina pericolul iminent al invaziilor pustiitoare. Din punct de vedere al expresiei stilistice, dincolo de unele sugestii provenind din ambianța arhitecturii fortificate bizantine, predominante sunt soluțiile tehnice și decorative de proveniență gotică, fapt explicabil în primul rând datorită rolului foarte activ pe care l-au avut în această vreme șantierile din Transilvania, voievodat care, mai ales prin intermediul coloniștilor sași, a asigurat o neîntreruptă legătură cu marile centre de iradiere ale arhitecturii gotice din vestul Europei. Adaptate terenului și condițiilor locale, toate aceste construcții au reușit să se înscrie organic în peisajul local, a cărui identitate istorică și artistică nici nu ar mai putea fi recunoscută fără aceste elemente.



Bistrița, șirul de case cu arcade.



Sibiu, turnul-locuință al casei Altenberger.

Arhitectura religioasă

Spre deosebire de monumentele de arhitectură militară și civilă, ale căror funcțiuni și forme decorative erau dictate de progresul tehnicii de luptă și, totodată, de însăși modul de viață al înaltei societăți feudale, edificiile destinate cultului și așezămintelor monastice prezintă o gamă mult mai largă de forme și de programe decorative, diferitele exigențe de ordin ritual fiind corelate în mod nuanțat cu opțiunile de ordin artistic, la rândul lor aflate sub incidența tradițiilor, a influențelor bizantine, gotice și, începând cu veacul al XV-lea, sub influențele Renașterii italiene. În mediul rural românesc, principalul material de construcție continua să fie – în virtutea puternicelor tradiții autohtone – lemnul. Cercetările arheologice întreprinse în ultima vreme confirmă că multe dintre lăcașurile de cult importante au fost precedate de construcții de lemn. Din lemn au fost primele ctitorii de la Voroneț și Dobrovăț, din lemn trebuie să fi fost cele 50 de biserici de sat, pe care, în anul 1428, Alexandru cel Bun le închina ctitoriei sale de la Bistrița, ca și cele 56 de biserici din părțile Sucevei și Cernăuțului, dăruite de Ștefan cel Mare mănăstirii Putna în anul 1486, din lemn a fost vechea biserică a mănăstirii Horodnicul de Jos (jud. Suceava) ca și prima biserică din Șcheii Brașovului, din lemn au fost primele biserici ale mănăstirilor bănățene de la Srediște și Partoș, după cum din lemn erau bisericile din satele de pe Someș – Maier, Sângeorz și Năsăud – pomenite documentar la 14 decembrie 1450. Tot din lemn au fost biserica mănăstirii din Deda (amintită în 1451), biserica mănăstirii din Strâmba Fizeșului (jud. Sălaj), menționată în 1470, sau biserica de la Bradu (jud. Buzău). Singura biserică de lemn păstrată din secolul al XV-lea, dar care are o valoare de referință pentru toate monumentele dispărute, este biserica mănăstirii din satul Lupșa, pe valea Arieșului (jud. Alba)⁽¹⁴⁾. Construită în anul 1421, biserica mănăstirii din Lupșa are o dispoziție planimetrică simplă: o navă dreptunghiulară compartimentată ritual în naos-pronaos și prevăzută spre răsărit cu o absidă decroșată în trei laturi. Construcția este realizată din bârne lungi dispuse în cununi orizontale, sistem constructiv caracteristic tuturor monumentelor românești din țară și ale cărui tradiții coboară în timp până în îndepărtata epocă a geto-dacilor. Silueta bine proporționată a bisericii din Lupșa și sobrietatea decoratiei constituie calități de referință pentru vastul capitol al arhitecturii de lemn românești, motivând, în substanță, minunatele realizări ale arhitecturii autohtone de lemn din secolele următoare. Într-adevăr, numai pe fondul unei îndelungate tradiții și a unei excepționale discipline a materialului, se putea ajunge – în primele decenii ale secolului al XVIII-lea – la acele adevărate catedrale de lemn ivite în Țara Lăpușului sau pe văile Izei și Cosăului, din Maramureș.

Alături de formele tradiționale ale arhitecturii de lemn, în secolul al XV-lea sunt de urmărit rodnice eforturi de sinteză locală, care fie că beneficiază de exemplul monumentelor din secolul anterior, la care au fost fructificate, așa cum s-a văzut, modelele bizantino-balcanice, fie că pornesc de la modelele arhitecturii gotice, reușind în cele din urmă să realizeze prelucrări locale de certă originalitate. Încununând aceste eforturi și izbutind să ajungă la o admirabilă sinteză stilistică, arhitectura

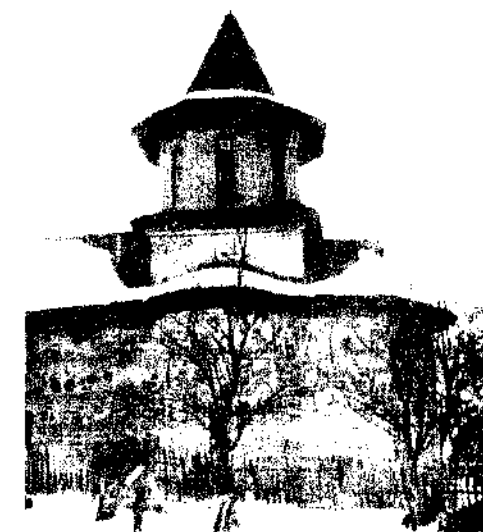
epocii lui Ștefan cel Mare a reușit să elaboreze tipuri de monumente care se prevalează de programul funcțional al arhitecturii bizantine și, totodată, de mijloacele tehnico-decorative ale arhitecturii gotice, totul implantat într-o concepție spațială de o îndubitabilă expresie autohtonă.

Începutul secolului al XV-lea este marcat în Țările Române de o destul de susținută campanie constructivă în domeniul lăcașurilor bisericești și monastice. În Țara Românească, documentele atestă existența mănăstirilor Bolintin, Snagov, Vișina, Strugalea, în timp ce în Moldova are loc ctitorirea importantelor mănăstiri de la Probota, Bistrița, Moldovița, Humor, Căpriană, Vărzărești, iar în sudul Transilvaniei, Mircea cel Bătrân întărește mănăstirea de la Scorei. Condițiile istorice neprielnice explică distrugerea totală sau parțială a tuturor acestor monumente asupra cărora cercetările arheologice întreprinse în ultimii ani reușesc să arunce, totuși, o lumină concludentă^{*)}. Semnificativ este faptul că toate edificiile cercetate prezintă din punct de vedere planimetric o dispoziție asemănătoare, fiind vorba, în esență, despre interpretarea planului *triconc* adoptat încă din secolul al XIV-lea la Vodița, Tismana și Cozia, pentru Țara Românească, sau la Siret, în Moldova. Tot de plan triconc este și biserica paraclis a curții domnești din Târgoviște, fapt cu atât mai semnificativ cu cât, de regulă, pentru construcția paracliselor a fost în general preferată o formă mai simplă, fără abside laterale.

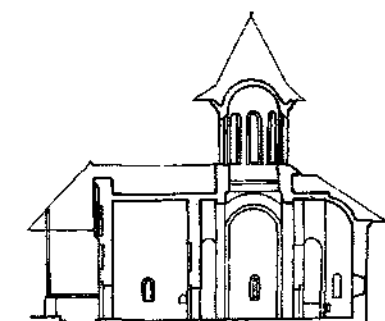
Singurul monument integral păstrat de la începutul veacului al XV-lea, verosimil o ctitorie a lui Mircea cel Bătrân, este biserica fostului schit Brădetu (jud. Argeș)^{**)}. De plan triconc cu turlă pe naos, biserica din Brădetu reia procedeele constructive ale bisericii mari de la Cozia, simplificându-le și adaptându-le posibilităților și gustului meșterilor locali. Prin materialele și modul de execuție a zidăriei (piatră brută și cărămidă în registre alternate) ea amintește de biserica domnească din Curtea de Argeș, dovedind procesul de asimilare a tehnicii constructive bizantine. Pridvorul de lemn, aflat pe latura de apus, în forma actuală este o refacere târzie, dar el poate fi considerat ca fiind un înlocuitor al pridvorului original, tot de lemn, întrucât, așa cum se va vedea, în secolul al XV-lea pridvorul de lemn devenise obișnuit în arhitectura monumentelor noastre vechi. Deși în stare de ruină, vechile biserici de la Humor și Moldovița rețin atenția prin tehnica de construcție cu piatră de carieră și fățuită, de asemenea prin folosirea ancadramentelor de piatră profilată, totul vădind procesul de absorbție a procedeelor gotice, fapt care anticipează procesul de sinteză desăvârșit în epoca lui Ștefan cel Mare. Mai trebuie remarcat faptul că la Bistrița-Neamț, vechea biserică, zidită de Alexandru cel Bun, avusese fațadele ornamentate cu discuri de ceramică smălțuită, amintind procedeul decorativ inaugurat în Moldova de biserica Sf. Treime din Siret.

^{*)} Asupra arhitecturii ecleziastice din secolul al XV-lea muntenesc, a se vedea o analiză completă a monumentelor existente sau a celor descoperite prin săpături arheologice, la Cristian Moisesescu, *Secolul al XV-lea, un „hiatus” sau o „stagnare” în evoluția bisericilor de zid din Țara Românească?*, „Ars Transilvaniae”, t. VII, București, 1997, p. 5 – 59 (CM).

^{**)} Biserica fostului schit Brădetu, atestată documentar la 1506, nu este mai nouă de mijlocul secolului al XV-lea, existând în mod sigur către sfârșitul aceluiași veac, după cum au demonstrat cercetările arheologice (cf. Gh. I. Cantacuzino, *Cercetări arheologice de la biserica din Brădet – Argeș și problema datării monumentului*, „BMI”, XXXIX, 2, 1970, p. 56 – 29) (CM).



Biserica fostului schit Brădetu
(jud. Argeș).



Biserica fostului schit Brădetu.
secțiune și plan.

În continuare, urmărind cu precădere filonul bizantin în arhitectura medievală de la noi, este necesar să amintim că, în pofida deselor invazii otomane și a luptelor intestinale, în Țara Românească au fost construite nu puține mănăstiri și biserici, dar cele mai multe au căzut pradă împrejurărilor vitrege din secolele care au urmat. Încă înainte de mijlocul veacului se semnalează existența mănăstirilor Dealul, Căscioarele, Govora, Glavacioc, Iezerul, în ultimele decenii fiind consemnată ctitoria mănăstirilor Tânganu, Mihoveni, Mărgineni, Babele, Tutana, Râncăcioc. În raport cu numărul mare de referiri documentare, martorii păstrați sunt puțin numeroși, dar concludenți pentru a anticipa concluzia că, în Țara Românească, au continuat să predominie modelele de tradiție bizantină progresiv asimilate unei viziuni locale. O izbutită realizare în acest sens este biserica Sfânta Vineri „Domneasca Mică” din Târgoviște. Construită din cărămidă către mijlocul veacului al XV-lea, în imediata vecinătate a curții domnești, biserica Sf. Vineri prezintă un plan triconc cu turlă pe naos. Inspirându-se din naosul Coziei, meșterul constructor a simplificat sistemul constructiv, sistemul de susținere al turlei fiind caracterizat prin prezența a patru puternice arcuri semicilindrice, care se descarcă în patru pile de zidărie adosate pereților, de o parte și de alta a absidelor laterale. Atât absidele laterale cât și absida altarului se particularizează prin adâncirea formelor, adâncire care, în cazul absidei altarului, este accentuată de prezența unui arc intermediar, rezultatul fiind o neobișnuită alungire a întregului plan. Pronaosul este îngust, boltit în semicilindru longitudinal, iar pe latura de vest se află un pridvor cu trei deschideri, câte una pe fiecare latură. Inspirat probabil din pridvorul de la Cotmeana, pridvorul bisericii târgoviștene este o realizare demnă de atenție, pentru că ne aflăm în fața celui mai vechi pridvor deschis păstrat în arhitectura noastră medievală^{*)}. Fațadele sunt ritmate de arcaturi oarbe, asemănătoare cu cele de la Cotmeana și, tot ca acolo, arhivoltele arcaturilor sunt decorate cu discuri de ceramică smălțuită alternând cu flori cruciforme. Inițial, fațadele au fost acoperite cu o tencuială subțire pe care fusese imitată, prin sgrăfitare și colorare, alternarea materialului de construcție, respectiv cărămida și rosturile largi de mortar.

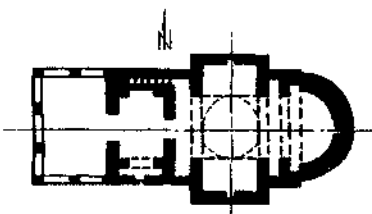
Contemporană, fiind refăcută în 1443, biserica mănăstirii Săraca (jud. Timiș) prezintă o dispoziție planimetrică deosebită, datorită absidelor laterale de formă dreptunghiulară⁽¹⁵⁾. Un plan asemănător, dar mai complex și mai spațios, avusese vechea biserică din Lipova (jud. Arad)⁽¹⁶⁾.

Dintre monumentele de plan triconc cunoscute în Țara Românească în a doua jumătate a secolului al XV-lea, o mențiune specială se cuvine bisericii mănăstirii Glavacioc, reconstruită în vremea voievodului Vlad Călugărul, care își instalase aici și o reședință domnească. Cercetările arheologice (încă neepuizate) au pus în evidență faptul că biserica mănăstirii fusese înzestrată de la început cu un pronaos supradimensionat în lărgime, având sistemul de boltire susținut cu ajutorul a patru stâlpi centrali. Este de observat că supradimensionarea în lărgime a pronaosului este o invenție specifică a arhitecturii noastre vechi, atât din

^{*)} Un alt pridvor mai vechi, asemănător celui de la biserica Sf. Vineri din Târgoviște, a existat la biserica-paraclis a curții domnești din același oraș, surmontat de asemenea de un turn-clopotniță, care îi va fi servit drept model (Cristian Moises, *Târgoviște, monumente istorice și de artă*, București, 1973, p. 121-127) (CM).



Biserica mănăstirii Săraca (jud. Timiș).

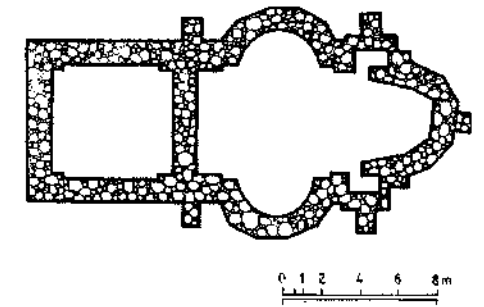


SCARA 1:200

Biserica mănăstirii Săraca, plan.



Târgoviște, biserica Sf. Vineri „Domneasca Mică”.

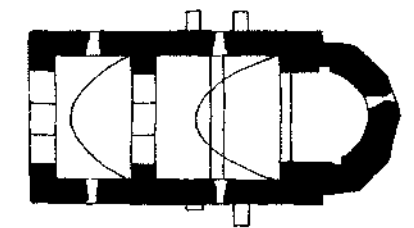


0 1 2 4 6 8m

Biserica lui Ștefan cel Mare din Târgoviște, planul ruinelor.



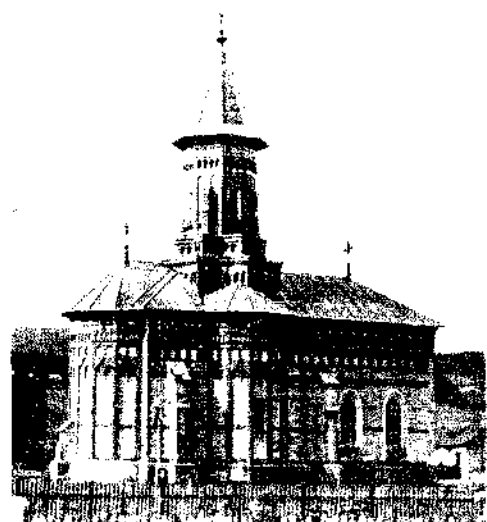
Biserica din Lujeni, vedere dinspre nord-est.



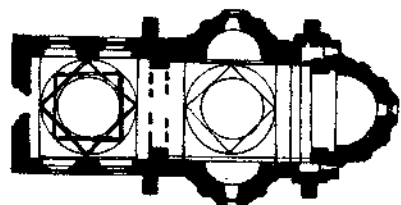
Biserica din Lujeni, plan.

Țara Românească, cât și din Moldova, și că soluția de la Glavacioc anticipează cu câteva decenii marea ctitorie a lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș. Dar planul triconc nu este singurul practicat în cursul secolului al XV-lea. La Târgul de Floci (jud. Ialomița), la Cetățeni și Suslănești (jud. Argeș), la biserica Sf. Gheorghe vechi din București, cercetările arheologice au pus în evidență existența unor edificii cultice al căror plan este de tip mononavat, cu compartimentarea rituală în naos-pronaos, absida altarului, totdeauna decroșată, fiind semicirculară la interior și poligonală la exterior. În mod special atrage atenția biserica din Târgul de Floci⁽¹⁷⁾, a cărei tehnică de construcție este tipic bizantină, cu asize alternate, din blocuri de piatră fășuită și din cărămidă, cu tiranți de lemn îngropați în mortarul de excelentă calitate. Singurele monumente aparținând tipului planimetric mononavat care se păstrează în Țara Românească sunt biserica din Dragomirești (jud. Dâmbovița) databilă în anul 1453 și paraclisul bolniței mănăstirii Bistrița (jud. Vâlcea), datând din ultimul deceniu al secolului al XV-lea. Având o înfățișare modestă, paraclisul de la Bistrița, ctitorie a boierilor Craiovești, este înfățișat în tabloul votiv, pictat curând după zidire, cu un pridvor de lemn pe latura vestică, pridvor într-un totu asemănător cu prispele caselor țărănești. Pe această cale poate fi justificat și pridvorul de lemn al bisericii de la Brădetu, deslușindu-se, totodată, procesul genetic al pridvoarelor românești care, împreună cu prispele, se înscriu într-o concepție spațială tipic românească, pridvorul sau prispa fiind un necesar element de legătură între interiorul locuinței sau bisericii și natura înconjurătoare.

În timp ce în Țara Românească procesul autodefinirii stilistice se bizaia în primul rând pe interpretările în spirit autohton ale modelelor bizantino-balcanice, în Moldova aceleași vremi avea loc o elaborare mult mai complexă, caracteristică fiind absorbirea procedeele constructive și decorative preluate din arhitectura gotică. Explicația acestui fenomen se cere căutată în condițiile istorice din Moldova, unde, așa cum s-a văzut, o bună bucată de timp eforturile constructive se concentraseră în exclusivitate asupra realizării unei redutabile rețele de cetăți și



Biserica Sf. Gheorghe din Hârlău,
fațada nordică.



0 1 5m.

Biserica Sf. Gheorghe din Hârlău,
secțiune și plan.

reședințe fortificate. În primii 30 de ani de domnie a lui Ștefan cel Mare, din 1457 până în 1487, energicul voievod abia dacă a avut timp să se ocupe de ctitorirea mănăstirii Putna și a mănăstirii Probota, destinată ca necropolă pentru părinții săi⁽¹⁸⁾. În aceeași vreme, o întreagă oaste de pietrari și zidari trudeau pentru refacerea și amplificarea cetății de scaun, a cetăților Neamț, Cetatea Albă, precum și pentru construirea noilor cetăți de la Roman și Orhei. Fiind familiarizați cu formele arhitecturii militare și civile, meșterii Moldovei lui Ștefan cel Mare vor transfera o parte din aceste forme la construcțiile bisericesti ctitorite în număr mare începând cu anul 1487. Cunoscute fiind aceste împrejurări, nu va surprinde dacă monumentele religioase vor prezenta numeroase interferențe cu arhitectura laică și dacă se va produce o originală sinteză între programul spațial reclamat de cultul ortodox și mijloacele tehnice de realizare. În fapt, așa cum s-a observat mai sus, procesul de sinteză începuse încă în vremea lui Alexandru cel Bun, la Humor, la Moldovița, el fiind continuat chiar și în cazul unor ctitorii mai modeste, precum ctitoria cneazului Vitold de la Lujeni (circa 1452). De plan dreptunghiular, cu obișnuita compartimentare în naos-pronaos, biserica din Lujeni este prevăzută cu o absidă semicirculară la interior, poligonală la exterior, potrivit tradiției instituite de arhitectura bizantină. Boltile în semicilindru cu dublouri se inseriu principal aceleiași tradiții (ca la Sănnicoară din Curtea de Argeș sau ca la Turnu Severin), dar tehnica de construcție cu piatră de carieră aparține ambianței stilistice a goticului, care în Moldova intrase în tradiția locală. Confluența stilistică bizantino-gotică poate fi recunoscută și la primele ctitorii ale lui Ștefan cel Mare, la Putna (1466), la Probota și la Căpriană. Planul triconc, folosit cu precădere pentru bisericile mănăstirești, este realizat într-o tehnică de zidărie specifică goticului, cu piatră de carieră și piatră profilată. La primele două monumente, cercetările arheologice au dat la iveală și fragmente de discuri smălțuite, prezența acestora în decorul fațadelor urmând a constitui, de asemenea, o caracteristică a arhitecturii epocii lui Ștefan cel Mare.

În anul 1487, erau ctitorite simultan două biserici: Sf. Cruce din Pătrăuți și Sf. Procopie din Milișăuți. Distrusă de armatele austriece în timpul primului război mondial, biserica din Milișăuți nu ne este cunoscută decât prin intermediul fotografiilor și releveelor vechi. În schimb, biserica din Pătrăuți se păstrează intactă și permite precizarea opțiunilor de ordin tehnic și formal care de aici încolo vor putea fi recunoscute în ansamblul monumentelor ctitorite de Ștefan cel Mare. De plan triconc, cu turlă pe naos, biserica din Pătrăuți este zidită din piatră de carieră, doar muchiile fiind realizate cu blocuri regularizate. Sistemul de boltire al naosului, deosebit de original, are numeroase implicații atât pentru structura de rezistență a edificiului, cât și pentru expresivitatea siluetei exterioare, de asemenea pentru ritmica spațiului interior. Pornindu-se de la principiul tradițional bizantin al celor patru arce mari, deasupra cărora, prin intermediul a patru pandantivi, se trece la deschiderea circulară a turlei, meșterii moldoveni au imaginat un sistem îmbunătățit, introducând în interiorul părții inferioare a tamburului încă patru arce dispuse diagonal, deasupra cărora, prin intermediul altor patru pandantivi, se realizează suportul necesar pentru o turlă cu diametrul mai mic, deci mai ușoară și mai puțin angajantă pentru rezistența edificiului. Odată cu îmbunătățirea de ordin structiv se obține o elansare pe verticală a întregului edificiu, care câștigă astfel în eleganță, iar la interior etajarea



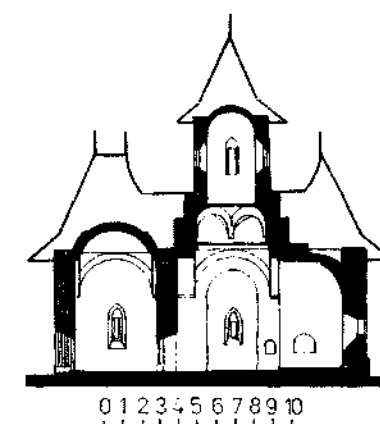
Biserica Sf. Cruce din Pătrăuți.

de planuri favorizează efectul de înălțare, punând în valoare programul iconografic.

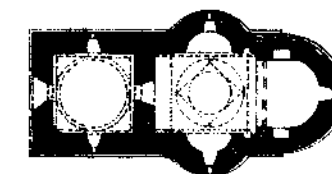
Trebuie subliniat faptul că sistemul arcelor etajate – în formula prezentată mai sus – este o invenție proprie constructorilor din Moldova lui Ștefan cel Mare și constituie o contribuție pe cât de originală pe atât de valoroasă, din punct de vedere structiv și plastic, a arhitecturii vechi românești la patrimoniul arhitecturii universale⁽¹⁹⁾.

Pronaosul de la Pătrăuți este boltit cu o semicalotă sferică sprijinită pe patru arce suspendate în consolă, consola fiind în general preferată de către meșterii din Moldova, întrucât oferă avantajul de a degaja mai bine spațiul interior. Decorul fațadelor constă în primul rând din înaltele arcaturi oarbe care îmbracă pereții turlei și pereții celor trei abside. Deasupra arcaturilor oarbe se află o friză alcătuită din plăci pătrate de ceramică cu nuanțe de violet și verde. Ancadramentele de piatră ale ferestrelor sunt dreptunghiulare, cu baghete încrucișate. Observând că acest tip de ancadrament nu se întâlnește niciodată în arhitectura religioasă gotică, ci numai la monumentele civile și militare, așa cum se întâmplă și în Moldova lui Ștefan cel Mare, devine evidentă preluarea de la monumentele anterior construite. Portalul vestic este în arc frânt, cu profiluri în retragere, în timp ce portalul dintre pronaos și naos este de tip dreptunghiular cu baghete încrucișate. Acoperișul, deosebit de important pentru expresia arhitectonică a edificiului, este compartimentat, fiecare parte a edificiului având propria sa învelitoare. Originar tot din arhitectura civilă și militară a goticului, acoperișul de la Pătrăuți își găsește corespondența la toate monumentele epocii, el fiind confirmat fără echivoc în reprezentarea bisericii așa cum apare în tabloul votiv.

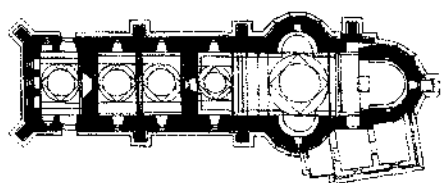
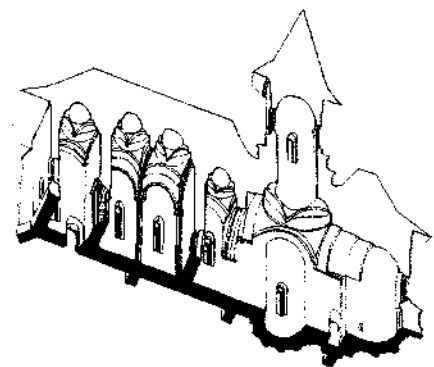
Întru totul asemănătoare cu biserica din Pătrăuți fusese și biserica din Milișăuți, același model fiind preluat la ctitoriile anului următor, la biserica Sf. Ilie din satul cu același nume de lângă Suceava și la biserica Sf. Gheorghe a fostului schit Voroneț. Dincolo de unele mici diferențe formale, la aceste din urmă monumente este de remarcat dezvoltarea sistemului decorativ cu discuri de ceramică smălțuită care alcătuiesc frize largi, cu trei rânduri de discuri, imediat sub cornișe. Decorate cu reliefuri



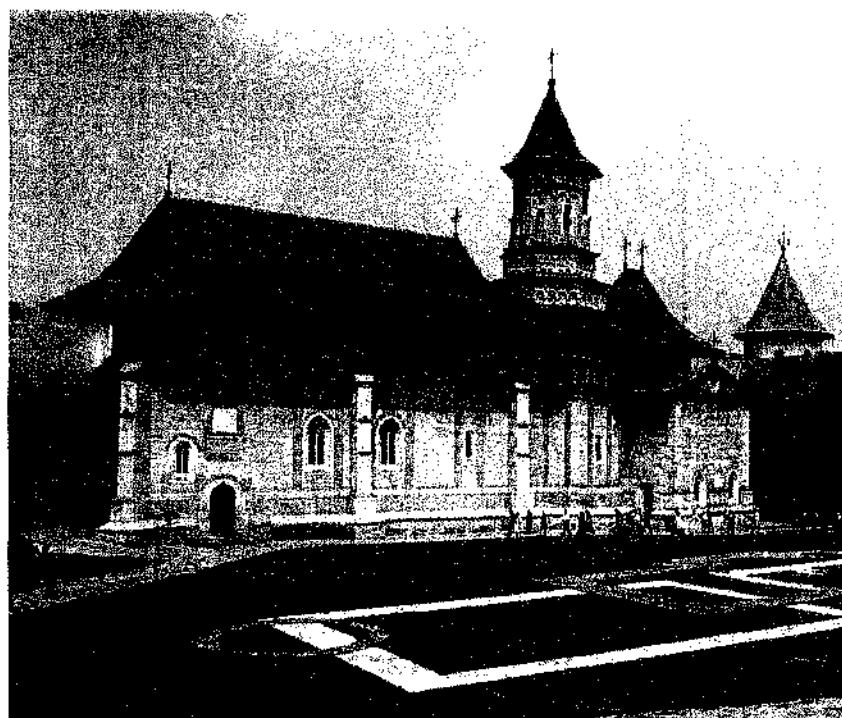
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Biserica Sf. Cruce din
Pătrăuți, secțiune și plan.

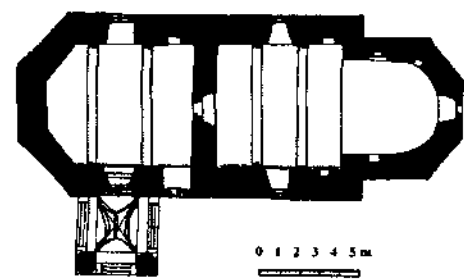


Mănăstirea Neamț, biserica
Înălțării, secțiune axonometrică,
plan și vedere.



pe teme heraldice și colorate în verde, în ocru sau în brun. discurile de ceramică smălțuită introduc în compoziția fațadelor un prețios element ornamental. În anii următori, au fost înălțate paraclisele curților domnești din Vaslui (1490), Bacău (1491) și Iași (1491 – 1492). Păstrând forma de plan triconc și sistemul de boltire de la ctitoriile anterioare, aceste monumente se particularizează prin supradimensionarea în lărgime a pronaosului, soluție care în aceeași vreme apare și la ctitoria lui Vlad Călugărul de la mănăstirea Glavacioc și care trebuie considerată ca una dintre inovațiile vechii noastre arhitecturi în general și totodată un element de unitate între școlile de arhitectură românească din Moldova și din Muntenia.

Construită în anul 1492, ca paraclis al curții domnești din Hârlău, biserica Sf. Gheorghe este tot un monument de plan triconc, dar aici pronaosul prezintă o ușoară alungire, boltirea sa fiind caracterizată prin folosirea unui sistem de nervuri gotice care descriu figura unei stele cu opt colțuri, în zona centrală înălțându-se cupola semisferică. La acest monument, pentru prima oară în arhitectura religioasă din Moldova, au fost folosite largi ferestre cu menouri și traforuri, ceea ce, împreună cu considerarea frumosului portal cu profiluri în retragere, constituie temeinice argumente pentru a invoca prezența unui meșter de formație gotică. Același meșter a lucrat, poate, la biserica Sf. Nicolae din Bălănești (jud. Suceava), ctitorie a logofătului Ioan Tăutu, din anii 1492 – 1493. De plan mononavat, compartimentată în pronaos și naos, biserica din Bălănești este boltită în semicilindru cu dublouri. Ceea ce particularizează, din punct de vedere planimetric și volumetric, acest monument cu frumoasă siluetă este faptul că pronaosul are partea de vest tratată ca o absidă în trei laturi, iar intrarea situată pe latura sudică este protejată de un turn-clopotniță, al cărui parter, cu câte o arcadă deschisă pe fiecare latură, are aspectul unui pridvor. Soclul de piatră profilată, balustrada și bolta pe nervuri gotice a pridvorului, portalurile și ancadramele ferestrelor, totul indică la Bălănești măiestria unui pietrar de excelență formație.

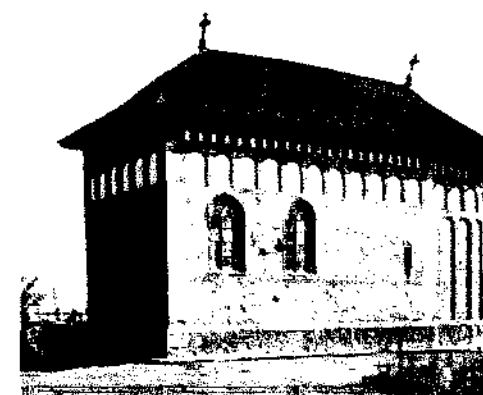


Biserica Sf. Nicolae din Bălănești,
vedere și plan.

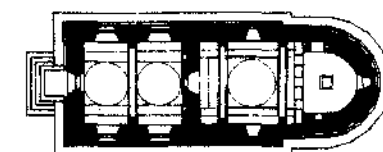
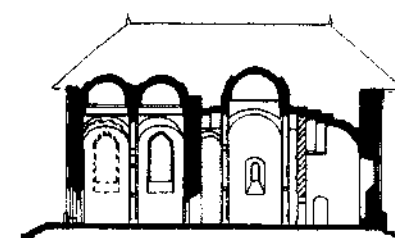
Observația este valabilă și pentru biserica Sf. Gheorghe din Borzești (jud. Bacău), ctitorită de Ștefan cel Mare în anii 1493 – 1494. Acest edificiu aduce însă noutatea adaptării la planul dreptunghiular a sistemului de boltire cu cupole, două în pronaos și una în naos, toate situate pe aliniamentul axei est-vest. Ferestrele bipartite cu traforuri, întreaga pietrărie gotică este de natură să confirme o dată mai mult participarea unor pietrari formați în ambianța acestui stil, în timp ce compoziția spațială interioară, cu compartimentarea rituală și boltirea cu cupole semisferice, se explică prin autoritatea programului bizantin ortodox. Așa cum s-a observat, portalurile, ancadramele de fereastră și, în general, pietrăria profilată de tip gotic din Moldova sunt îndeaproape înrudite cu cele aflate la monumentele contemporane din Transilvania, mai ales din zona Bistrița-Năsăud – Dej, fapt lesne explicabil dacă se ține seama de strânsele legături de ordin economic și politic, legături facilitate de prezența – tocmai în părțile Dejului – a feudei Ciceului, în spațiul căreia inițiativele ctitoricești ale lui Ștefan cel Mare au fost cu deosebire dense. În continuare, ctitoriile lui Ștefan cel Mare au adoptat fie varianta de plan triconc cu turlă pe naos și pronaos supradimensionat în lărgime – la Dorohoi și Huși (1495), la Botoșani (1496) –, fie varianta de plan mononavat cu calote semisferice dispuse în lungul axei est-vest, ca la biserica Arhanghelul Mihail din Războieni (1496). Anul 1497 a fost încununat de două realizări care pot fi considerate ca modele reprezentative pentru arhitectura epocii lui Ștefan cel Mare.

În acel an, la mănăstirea Neamț, așezământ de prestigiu datând din vremea lui Petru Mușat, era construită biserica Înălțării, edificiul la care erau fructificate toate experiențele anterioare ale arhitecturii din Moldova. Naosului de tip triconc, cu turla înălțată deasupra sistemului de arce etajate, îi este alăturată pe latura de vest o cameră a mormintelor, care se interpune între naos și încăperea pronaosului: pronaosul boltit cu două calote semisferice preia în forme monumentale compoziția de la Borzești, iar către vest edificiul este încheiat cu un pridvor închis. Apărută, încă din vremea lui Alexandru cel Bun, la Bistrița, reluată apoi la Putna și la Probota, camera mormintelor (gropnița) interpusă între pronaos și naos este o inovație specifică a arhitecturii moldovenești care, de aici încolo, prin intermediul exemplului de la Neamț, va fi păstrată la principalele biserici mănăstirești din Moldova, iradiind sporadic și în Țara Românească. Ideea pridvorului de pe latura vestică va fi de asemenea reluată la monumentele ulterioare, încât se poate spune că biserica Înălțării de la mănăstirea Neamț a devenit, pentru mai bine de o sută de ani, prototipul principalelor ctitorii ce vor fi înălțate pe pământul Moldovei.

În formă originară, plastica arhitectonică a mărețului edificiu era realizată cu participarea mai multor elemente: pietrăria cu profiluri gotice, discurile de ceramică smălțuită care formează o friză decorativă imediat sub cornișe și care împodobesc arhivoltele ancadramelelor, tencuieli subțiri cu imitația unui apareiaj regulat, figuri de sfinți pictate în frizele de sub cornișe. Mai trebuie observat că, pentru a compensa optic alungirea edificiului, fațada este ritmată de benzi verticale de cărămidă smălțuită. La absidă intervine o ritmică etajare de arcade, frize și ocnite, sistem întâlnit și până acum la monumentele lui Ștefan cel Mare, dar care la Neamț capătă o interpretare desăvârșită. Pe ansamblu, decorul fațadelor de la Neamț se impune prin varietatea și bogăția mijloacelor, dar mai ales prin savanta lor organizare, astfel că nici un moment nu lasă impresia de excesivă încărcare, dimpotrivă: de echilibru și armonie.



Biserica Adormirea Maicii Domnului d
Borzești (jud. Bacău), vedere

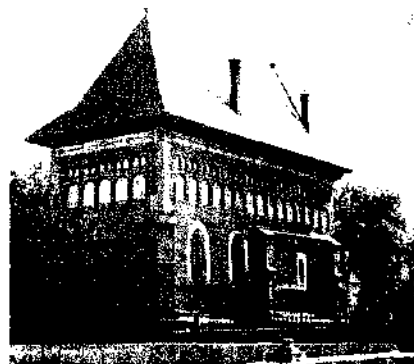
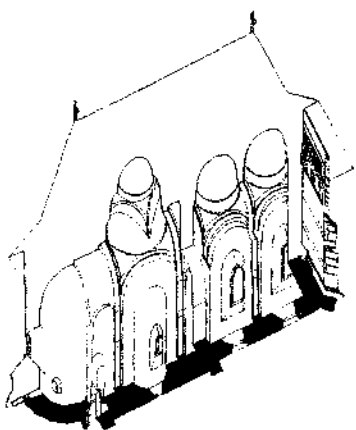


Biserica Adormirea Maicii Domnului,
Borzești, secțiune și plan.

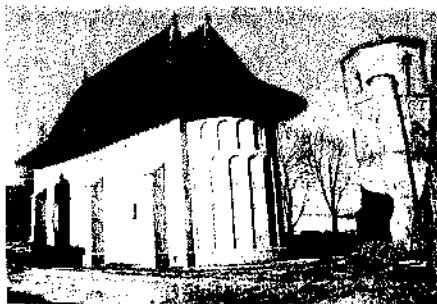


Biserica Sf. Mihail din Războieni
(jud. Neamț), fațada sudică.

Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan
Botezătorul din satul Arbore
(jud. Suceava).



Biserica Sf. Ioan Botezătorul din Piatra
Neamț, secțiune axonometrică și vedere
dinspre sud-vest.

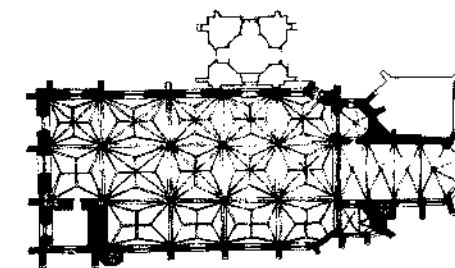
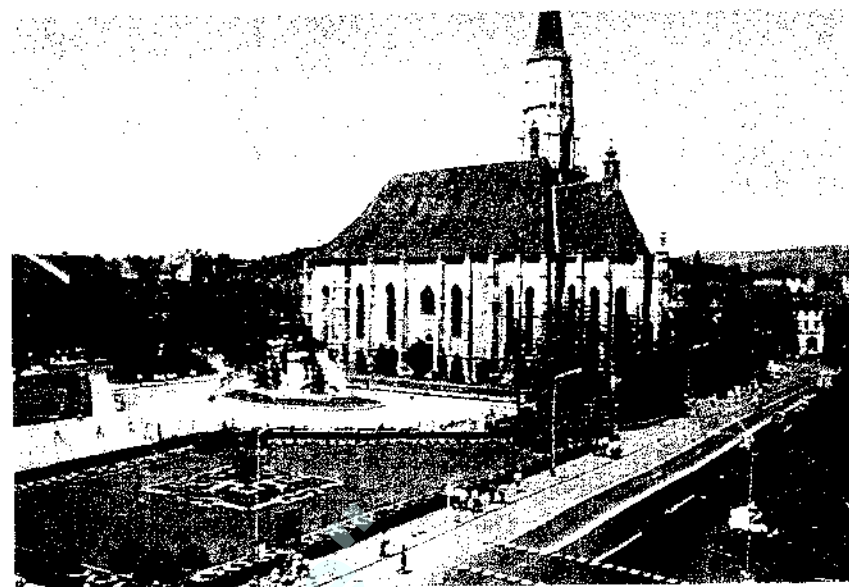


Biserica mănăstirii Dobrovăț (jud. Iași).
vedere dinspre sud-est.

În același an, 1497, pe lângă curtea domnească din Piatra Neamț se construia biserica paraclis închinată Sfântului Ioan Botezătorul. De plan dreptunghiular, boltită, cu calote semisferice dispuse de-a lungul axei longitudinale, biserica din Piatra Neamț aduce ca element de noutate adâncirea în pereții laterali ai naosului a unor mici abside, cărora spre exterior le corespunde o îngroșare a zidului între două contraforturi, îngroșare de tipul rezalit. Se năștea astfel planul mixt, pe care constructorii din Moldova l-au folosit în repetate rânduri, în primă etapă la ctitoria părcălabului Luca din satul Arbore (1502) și la ctitoriile lui Ștefan cel Mare de la Reuseni și Dobrovăț (1503 – 1504), la aceste edificii fiind caracteristică absența rezalitului, încât nimic nu lasă să se ghicească la exterior prezența absidelor interioare.

Datorită transformărilor repetate intervenite de-a lungul secolelor ce au urmat, nici un ansamblu mănăstiresc nu s-a păstrat întreg din epoca lui Ștefan cel Mare, singurele date mai concludente fiind oferite de cercetările arheologice întreprinse în ultimul deceniu la mănăstirea Putna. Interiorul incintei fortificate găzduia o casă domnească, pe latura de sud, corpurile de chilii, pe latura de nord, iar pe latura vestică se afla, cu probabilitate, casa egumenească. Principial asemănătoare trebuie să fi fost organizate și alte așezări mănăstirești, la Tazlău, la Neamț, la Dobrovăț. De deosebit interes arhitectonic sunt cele trei turnuri-clopotniță care se păstrează la Botoșani (1496), la mănăstirea Bistrița (1498) și la Piatra Neamț (1499). La Botoșani, turnul are parterul pătrat, etajul intermediar octogonal, pentru ca ultimul nivel destinat camerei de sunet să fie din nou pătrat. această modificare de forme conferind întregului turn o siluetă foarte expresivă. La Piatra Neamț, partea inferioară este, de asemenea, pătrată iar partea superioară este octogonală, în timp ce la Bistrița întregul turn are aspectul unei prisme pătrate. La acest din urmă turn merită să fie reținută amenajarea etajului intermediar ca paraclis, soluția aceasta fiind reluată apoi la numeroase alte monumente.

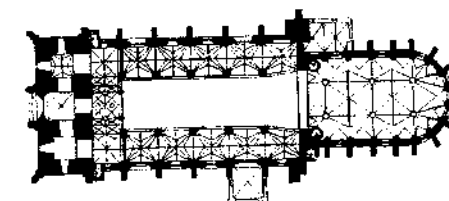
Nu vom încheia scurta prezentare a arhitecturii din epoca lui Ștefan cel Mare, fără a aminti că marele domnitor s-a preocupat îndeaproape de amenajările urbane și de drumurile de legătură din interiorul Moldovei, printre lucrările importante care i se datorează fiind și podurile de piatră de la Borzești și de la Cârjoaia. În afara monumentelor prezentate până aici, magnanimității domnești îi este atribuită o serie întreagă de alte monumente: la Cotnari, la Bârlad, la Scânteia, la Focșani, de asemenea la



Biserica romano-catolică Sf. Mihail din
Cluj, vedere și plan.

Suceava, unde voievodul ar fi înălțat cel puțin două biserici parohiale. De o nobilă semnificație istorică sunt bisericile ridicate de Ștefan cel Mare în Transilvania, unde se păstrează ctitoriile de la Feleacu (jud. Cluj) și Vad (jud. Cluj) (20), alte ctitorii fiind știute că ar fi existat la Ciceu-Mihăești și Ciceu-Corabia. În Țara Românească sunt de amintit bisericile de la Râmnicu-Sărat (21) și Târgoviște (22), ultima descoperită de curând prin cercetările arheologice. La sfârșitul secolului al XV-lea, școala de arhitectură din Moldova era deplin maturizată, reușind să ajungă la o fizionomie stilistică bine determinată care, așa cum s-a arătat, a știut să beneficieze de experiențele bizantine și gotice, dar care a dat la iveală realizări de neconfundat, cărora, pe drept cuvânt, li s-a recunoscut un loc de excepție în contextul arhitecturii medievale europene. Printre cei mai înflăcărați admiratori ai arhitecturii epocii lui Ștefan cel Mare se numără și istoricul de artă spaniol José Puig i Cadafalch, căruia i se datorează mai multe studii pe această temă (23).

În timp ce școala de arhitectură din Moldova reușea – în cursul secolului al XV-lea – să închege un stil propriu, în principalele orașe ale Transilvaniei se făceau eforturi pentru terminarea marilor biserici gotice care fuseseră începute încă în secolul al XIV-lea. După ce la Sebeș se încercase, pentru prima oară în Transilvania, varianta spațială a bisericii-hală, odată cu reactivarea șantierelor de la Cluj și Brașov în cursul secolului al XV-lea bisericile parohiale din aceste orașe au fost terminate cu adoptarea sistemului de hală, momentul stilistic impunând, progresiv, forme decorative caracteristice goticului târziu. Urmând exemplul bisericii Sf. Elisabeta din Košice (Slovacia), de unde este foarte probabil că au venit și numeroși meșteri pietrari, bisericile din Cluj și din Brașov au aspectul unor hale cu trei nave de egală înălțime. Ambele fuseseră concepute să aibă în fațada de vest două turnuri, parțial executat fiind doar turnul sud-vestic la biserica Neagră din Brașov. Mai îndatorată modelului său din Košice, biserica Sf. Mihail din Cluj are corul încadrat de două capele, de la care racordarea cu pereții laterali ai navelor se face prin ziduri înclinate. La Brașov, corul foarte amplu pare să fi fost inspirat de acela al bisericii din Sebeș, cu trei nave, forma actuală fiind însă opera unei refaceri impusă de marele incendiu din 1689, în urma căruia biserica a fost supranumită „Neagră”. Observând tendința de verticalizare a formelor și mai ales dispariția capitulelor și curgerea continuă a profilurilor (fapt evident mai ales la biserica din Cluj) vom remarca totodată folosirea, la ambele monumente, a bolților stelate, de asemenea



Biserica Neagră din Brașov, vedere
dinspre sud-vest și plan.

a unei sculpturi decorative destul de abundente. Portalul vestic al bisericii din Cluj și mai ales portalurile bisericii Negre din Brașov prezintă trasee agitate și o decorație de-a dreptul involburată, specifică goticului târziu în varianta care fusese difuzată puternic de șantierul din Košice.

Moda bisericii-hală s-a răspândit în întreaga Transilvanie, astfel că, în secolul al XV-lea, s-a procedat la o transformare a bisericii Sf. Maria din Sibiu, a cărei navă sudică a fost înălțată până la nivelul navei centrale. Tipul de hală a fost, de asemenea, preluat la biserica, astăzi reformată, din Orăștie, la biserica fostei mănăstiri din Sighișoara și la biserica „Din Deal”, din același oraș, la biserica romano-catolică din Turda, la biserica reformată din cetatea Aiudului. Un monument cu deosebire reprezentativ pentru acest grup este biserica din Moșna (jud. Sibiu), opera marelui meșter sibian Andreas⁽²⁴⁾. Construită în anii 1480 - 1486, biserica din Moșna este o amplă hală cu trei nave, separate cu patru perechi de stâlpi. Întreaga pietrărie interioară este executată cu foarte multă fantezie, fiecare dintre perechile de stâlpi care separă navele având un alt tip de profiluri. Conform principiului goticului târziu, lipsesc capitellurile, nervurile bolților în rețea prelungindu-se nemijlocit din masa de piatră a stâlpilor. Corul acoperit cu o boltă în rețea, cu desen complicat, este luminat de largi ferestre cu traforuri; dintre portaluri o piesă de mare frumusețe este portalul sacristiei.

Un alt monument de excepție fusese biserica Sf. Ștefan din Baia Mare, hală cu două nave, soluție în general adoptată de ordinele de predicatori în centrele minierești. Alte hale cu două nave sunt de consemnat la Bontida (jud. Cluj) și Episcopia Bihorului (jud. Bihor).

În paralel cu răspândirea bisericilor de tip hală, este de observat că, în cursul secolului al XV-lea, treptat s-a impus și tipul de biserică cu o singură navă de mari dimensiuni. Preferat de ordinul franciscan, datorită faptului că realizează un spațiu interior unitar și neierarhizat, tipul de biserică-sală de mari dimensiuni este reprezentat de biserica reformată din Târgu Mureș, de biserica reformată din Cluj, operă a călugărului arhitect Johannes (1490 - 1494), de biserica reformată din Dej. Observând că în mediul rural din Transilvania bisericile cu mai multe nave au constituit apariții de excepție, vom nota, în schimb, că bisericile-sală sunt răspândite atât în cadrul așezărilor românești, cât și în cele săsești, secuiesti și maghiare, exemple izolate aflându-se și în Țara Românească și în Moldova. Acestui tip de plan îi aparținuseră vechea biserică romano-catolică din Târgoviște, atribuită lui Mircea cel Bătrân, biserica Sf. Iacob din Câmpulung, refăcută după 1472, precum și biserica Sf. Francisc din Târgoviște, din a doua jumătate a secolului al XV-lea. În Moldova, prin grija doamnei Margareta, soția lui Alexandru cel Bun, se construia biserica mănăstirii franciscane din Bacău, iar, după anul 1410, în amintirea soției sale, domnitorul construia biserica Sfânta Fecioară din Baia. Consolidată prin recente lucrări de restaurare, biserica din Baia fusese concepută ca o bazilică cu trei nave, dar pe parcursul lucrărilor s-a renunțat la construirea corpului bazilical, edificiul dobândind aspectul unei săli cu un puternic turn-clopotniță pe latura de vest și cu două capele laterale.

În directă legătură cu aceste implanturi ale arhitecturii ecleziastice gotice în Moldova, poate fi înțeleasă compoziția de o particulară originalitate a bisericii din Dolhești Mari (jud. Suceava), a cărei absidă este poligonală atât la exterior cât și la interior, formă neobișnuită pentru un sanctuar ortodox, dar tipic gotic⁽²⁵⁾. Compartimentată ritual (naos-pro-naos), nava este boltită semicilindric cu dublouri, iar de-a lungul

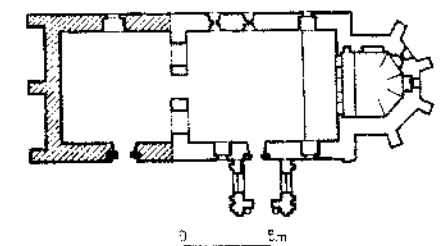
zidurilor laterale prezintă la interior arcaturi înalte și adânci, amintind ca expresie spațială de nava centrală a bisericii domnești din Rădăuți, în ipoteza retezării colateralelor. Ancadramentele trimit la forme bizantino-armene, ca la palatul Mangop, cum observa cândva G. Balș. În mod excepțional, tipul de navă de la Dolhești Mari a fost reluat la ctitoria lui Ștefan cel Mare de la Volovăț (1500 - 1502).

O recentă descoperire, încă inedită, confirmă preluarea gramaticii gotice pentru construirea unor biserici ortodoxe din Moldova, ruinele de la Giulești, jud. Suceava, fiind în acest sens relevante⁽²⁶⁾.

Printre cele dintâi biserici-sală construite în mediul românesc din Transilvania, se cere amintită biserica din Ribîța (jud. Hunedoara) construită de voievodul local Vladislav și de fratele său Miclăuș în anul 1417. O navă dreptunghiulară prevăzută spre răsărit cu un sanctuar, de asemenea dreptunghiular, iar spre apus cu un turn-clopotniță, conferă acestui monument o siluetă asemănătoare cu a vechilor biserici românești de la Sântămăria-Orlea și Strei. Ancadramentele gotice evolute indică însă o fază mai târzie, chiar dacă sanctuarul patrulater face dovada unei persistente tradiții. Biserica ortodoxă Sf. Nicolae din Zlatna (jud. Alba) prezintă aceeași planimetrie tradițională, dar interpretarea detaliilor este proprie veacului al XV-lea. Nava este alcătuită din două travee pătrate care fuseseră boltite în cruci pe ogive (s-au păstrat doar consolele mediane cu pornirea nervurilor). Altarul foarte puțin decroșat este de asemenea pătrat și păstrează bolțile originare, caracteristice fiind profilurile delicate ale nervurilor. O frumoasă biserică-sală cu absidă poligonală și ancadramente gotice este ctitoria cnezului Vladislav Cândea din satul Lupșa (jud. Alba)⁽²⁷⁾, menționată în anul 1421²⁸. Tipul mononavat a fost adoptat și de ctitoriile cneziale de la Cinciș (jud. Hunedoara) și Cicău (jud. Alba)⁽²⁸⁾, de asemenea la biserica parohială Sf. Nicolae din Hunedoara, construită cu autorizația specială a lui Matia Corvin, în anul 1458. La biserica din Cicău sunt demne de reținut ancadramentele din piatră, care vădesc o originală prelucrare în spirit popular a ferestrelor bipartite cu traforuri. Datată către anul 1500, biserica Adormirea Maicii Domnului din Voievodenii Mari (jud. Brașov) reține atenția prin folosirea unei bolți gotice pe nervuri la o compoziție spațială de tip bizantin, notabilă fiind în acest sens tâmpla originală de zid.

De frumoase proporții și inezstrate cu ancadramente și nervuri de piatră îngrijit profilate sunt bisericile evanghelice din Dîpșa, Târgu, Vișoara, Jelna (toate în Bistrița-Năsăud), de asemenea biserica din Meseșeni de Jos (jud. Sălaj). La biserica din Dîpșa este de remarcat turnul-clopotniță cu deschideri pe trei laturi, amintind de un pridvor, soluție care se regăsește și la biserica reformată din Dej, în legătură cu aceste monumente putând fi explicat și turnul cu pridvor de la biserica din Bălinești, în Moldova. Înrudită cu biserica din Bălinești este și biserica reformată din Țigău, datorită părții vestice cu traseu în trei laturi. Aceste frecvente înrudiri între monumentele din nordul Transilvaniei și monumentele din Moldova se explică cu ușurință pe fondul activei circulații a meșterilor pietrari și constructori de o parte și de alta a munților.

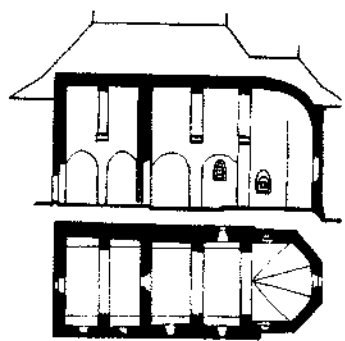
²⁴ Data 1421 era menționată într-o inscripție aflată pe temelia zidului sudic al altarului, corespunzătoare unui strat de pictură din anul 1750. Cercetări arheologice relativ recente au stabilit că biserica a fost construită de familia Cândeștilor, nu la mult timp după un act de dănie din 1366 (D. Marcu, *Biserica Sf. Gheorghe de la Lupșa, jud. Alba*, „Arheologia medievală”, II, Reșița, 1998, p. 205) (CM).



Lupșa (jud. Alba), biserica Sf. Gheorghe vedere dinspre nord-vest și plan.



Moșna (jud. Sibiu), biserica evanghelică, interior.



Dolhești Mari (jud. Suceava), biserica Sf. Nicolae, secțiune și plan.

Sculptura

În cursul secolului al XV-lea, principalele realizări ale sculpturii se află în directă legătură cu eforturile de decorare ale marilor biserici de oraș din Transilvania⁽²⁹⁾. La biserica din Sebeș-Alba, monument care beneficiase de o abundentă decorație sculpturală (console cu măști umane, chei de boltă, capiteluri) încă pe parcursul realizării construcției, la începutul secolului al XV-lea au fost executate mai multe statui, unele păstrate în interior, pe console special rezervate în zona mediană a stâlpilor fasciculați, altele la exterior, unde participă la decorarea contraforturilor. La interior sunt de remarcat statuile apostolilor Petru și Pavel, figurile a doi episcopi, precum și Sfânta Maria, iar la exterior, deși aparent izolate, statuile se cer considerate în contextul unor compoziții tematice ca *Buna Vestire*, cu arhanghelul Gavril și Fecioara Maria, *Vizitația*, cu cele două figuri ale Mariei și Elisabetei sau *Închinarea magilor* alcătuită dintr-o statuie a *Maicii Domnului cu Pruncul* și alte trei statui reprezentând pe regii magi. Inegal ca execuție, vădind prezența mai multor meșteri și chiar a unor faze succesive de lucru, ansamblul de statui de la Sebeș-Alba se caracterizează prin trăsăturile mai degrabă provinciale, semnificativă din punct de vedere stilistic fiind tendința de involburare a formelor, ceea ce permite situarea lor cronologică către anul 1420.

Încă și mai bogat este ansamblul de sculpturi care decorează biserica Neagră din Brașov. Început curând după anul 1400, acest ansamblu a fost realizat în etape, până către 1430, cele mai multe statui reprezentând figuri de evangheliști, de apostoli și de sfinți. Proporțiile îndesate ale figurilor și vestimintele cu falduri grele se încadrează în așa numita „fază molatică” a stilului gotic. Aceluiași moment stilistic îi aparțin și două reliefuri având ca temă *Rugăciunea în grădină*, unul păstrat la Sebeș, altul la Sibiu, amândouă părând a fi opera aceluiși meșter. În capela Crucii din Sibiu se păstrează și un grup compozițional având ca temă *Răstignirea*. Executată în anul 1417 de către sculptorul austriac Petrus Lantregen, această compoziție sculpturală surprinde prin accentele dramatice împinse spre retorism, anticipând faza de decădere a goticului, într-o vreme în care, totuși, se înregistrează și opere de certă frumusețe, ca *Madona* bisericii franciscane din Sibiu sau grupul *Pieta* păstrat în Muzeul Brukenthal.

Către mijlocul veacului au fost executate cele patru statui din compoziția *Închinarea magilor* care decorează biserica „Din Deal”, Sighișoara, de asemenea statuile care decorează turnul-clopotniță al bisericii evanghelice din Bistrița (*Sf. Nicolae*, *Maria cu Pruncul*, *Cavalerul Roland*). Din anul 1444 datează figura arhanghelului Mihail, relief monumental așezat în luneta portalului vestic al bisericii romano-catolice din Cluj, operă cu evident caracter heraldic, particularizată de interpretarea simplificatoare a unui meșter provincial. Dintre lucrările integrate decorului arhitectonic, mai pot fi considerate și alte reliefuri de portal: *Răstignirea* de la biserica evanghelică din Richiș (jud. Sibiu), cheile de boltă din nava laterală și din ferula bisericii evanghelice din Sibiu, de asemenea consolele care decorează biserica evanghelică din Feldioara (jud. Brașov), opere surprinzătoare prin bogăția și calitatea decorului sculptat, prin verva și rafinamentul execuției. Scene de vânătoare, lupta



Biserica Neagră din Brașov, Plebanul



„Pieta” (Muzeul Brukenthal, Sibiu), detaliu.

Sf. Gheorghe cu balaurul, sau reprezentarea lui Iisus adolescent între învățați sunt prilej pentru povestiri pline de savoare, care amintesc miniaturile de epocă sau lucrările de argintărie.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, sculptura de stil gotic este dominată de lucrările executate în lemn, destinate, aproape toate, altarelor poliptice. De o remarcabilă frumusețe este grupul Mariei cu Pruncul, provenind de la biserica evanghelică din Csnădioara și păstrat astăzi în Muzeul Brukenthal din Sibiu. Amintind de „frumoasele madone” de la începutul veacului, prin contrapostul gotic și noblețea atitudinii, această lucrare își trădează apartenența la categoria lucrărilor de fază târzie, prin drapajul mai bogat și o anume neliniște compozițională.

De o surprinzătoare bogăție iconografică este altarul poliptic din Boian, a cărui temă de bază este glorificarea Maicii Domnului. Decorat cu un ansamblu de 11 reliefuri, altarul de la Boian vădește caracteristici ale goticului târziu într-o interpretare liberă, cu vădită preocupare pentru claritatea compozițiilor și fluența narațiunii. Tendința abia stăpânită de involburare a faldurilor și abundența decorativă sunt caracteristice pentru epoca de declin a stilului gotic, altarul de la Boian ilustrând cu probabilitate activitatea unui șantier sibian din ultimele decenii ale veacului al XV-lea. Provenind de la biserica romano-catolică din Mihăileni (jud. Harghita), statuia arhanghelului Mihail, de asemenea executată în lemn, vădește interesul meșterului pentru sugerarea mișcării, mantia involburată și agitația faldurilor trădând aici orientarea către formele excesive la care ajungea către sfârșitul secolului al XV-lea sculptura goticului târziu.

Un capitol deosebit al sculpturii secolului al XV-lea este constituit de pietrele și monumentele funerare. În prima jumătate a secolului predomină influența gotică, ilustrată în primul rând de pietrele funerare provenind de la biserica romano-catolică din Baia (jud. Suceava). Având aspectul unor lespezi dreptunghiulare, ele au o bordură alcătuită din inscripția comemorativă dispusă perimetral, iar în centru motivul crucii (piatra lui Richter și piatra lui Simion, ambele din 1444). O frumoasă piatră funerară de stil gotic a fost așezată în anul 1496 pe mormântul unui cocon domnesc la biserica Precista din Bacău: în acest caz câmpul central este decorat cu patru lobi gotici, iar pe chenar se desfășoară inscripția comemorativă cu litere elegant desenate. Folosind principial aceeași compoziție generală, cele mai multe pietre funerare din vremea



Sebeș (jud. Alba), biserica evanghelică statuia unui cavaler.

Altarul din Boian (Muzeul Brukenthal).



Biserica evanghelică din Feldioara, capitel.



«Madona cu Pruncul» (Muzeul Brukenthal, Sibiu, provine de la Cismădioara.)



lui Ștefan cel Mare au câmpul central acoperit cu motive florale stilizate sau cu palmete executate în relief plat, inspirate din brocarturile bizantine și genoveze. Transformarea bisericii episcopale din Rădăuți în necropolă domnească și împodobirea mormintelor domnitorilor mușatini cu pietre de acest fel, unele executate de meșterul Jan (1479 – 1480), a fost momentul decisiv pentru a le impune ca model de referință. Din aceeași familie sunt și pietrele din necropolă domnească de la Puna: Maria de Mangop (1477), coconii domnești Bogdan și Petru (1480).

Dacă piatra Mariei de Mangop, în al cărei câmp decorativ apare motivul simbolic al păsărilor adosate care ciugulesc din calicii florale, trimite la modele orientale trecute prin filiere bizantine, reprezentarea unui cartuş heraldic pe piatra de mormânt a coconilor domnești reflectă influența Renașterii care începea să-și facă simțită prezența și în arta din Țările Române. Cel mai frumos monument funerar din Moldova aparținând acestei perioade este acela care cinstește memoria lui Ștefan cel Mare în groznița mănăstirii Putna. Are aspectul unui sarcofag, a cărui latură principală este decorată cu motive florale stilizate într-o înlanțuire ritmică, placa superioară este împodobită cu inscripția comemorativă dispusă marginal, iar în câmpul central se află un decor rezultat dintr-o savantă combinație de semipalmete, frunze de stejar și flori. Un grup important de pietre funerare, aparținând aceleiași familii stilistice, se păstrează în biserica Sf. Nicolae din Bălinești.

Între timp, în Transilvania, își făcuse apariția stilul Renașterii, care s-a insinuat inițial în decorarea pietrelor de mormânt, prima operă reprezentativă fiind lespedea episcopului Andrea Scolari (†1426) de la catedrala romano-catolică din Oradea. Pe partea superioară a pietrei se află reprezentarea defunctului în chip de gisant, înveșmântat de ceremonial, cu mitră, cu capul așezat pe o pernă rotunjită. Tratarea mai liberă a volumelor și o anume cursivitate a interpretării detașază această operă de modelele rigide ale goticului, anticipând realizarea importantelor monumente funerare din catedrala romano-catolică de la Alba Iulia.

Monumentul funerar de tip *tumba*, executat pentru Ioan Miles,

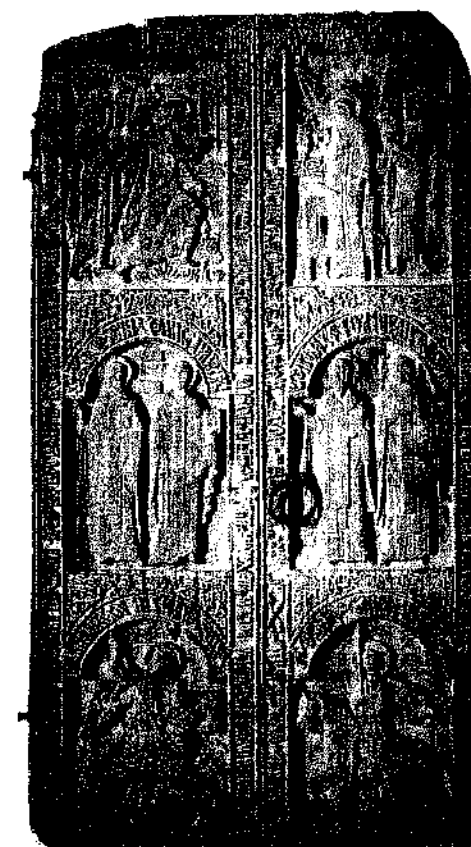


Monumentul funerar al voievodului Iancu de Hunedoara, catedrala romano-catolică din Alba Iulia.

fratele lui Iancu de Hunedoara, are placa superioară decorată cu chipul defunctului în armură de cavaler, iar flancurile sunt decorate cu patrulebi gotici și un motiv flamboiant.

Sarcofagul lui Iancu de Hunedoara, profanat în secolele următoare, a pierdut lespedea superioară. El păstrează însă pereții laterali care sunt decorați cu reliefuri plate, ilustrând o luptă de cavalerie și întoarcerea victorioasă cu turci prizonieri. Inspirare din gravuri de epocă, aceste reliefuri par a fi datorate unui sculptor autohton care a lucrat după modele impuse de curte. De altfel, ambele monumente funerare din Alba Iulia sunt executate dintr-un calcar de proveniență locală. Tot sub influența Renașterii au fost executate și unele pietre de mormânt împodobite cu motive heraldice: Gheorghe Hecht (†1496), Nicolae Prol (†1499), ambele la biserica evanghelică din Sibiu, Ioan Mikola (†1471), placă păstrată la Institutul de Istorie din Cluj-Napoca.

O operă de excepție a sculpturii din secolul al XV-lea sunt ușile de lemn ale paraclisului (azi dispărut) al mănăstirii Snagov, lucrate în 1453. Inspirată de iconografia obișnuită a ușilor împărătești, decorația ușilor de la Snagov este organizată în trei registre: în registrul superior este reprezentată *Bima Vestire*, figurile grupului principal fiind încadrate de profeții David și Solomon. Registrul de mijloc este decorat cu patru figuri de sfinți, doi câte doi pe fiecare canat, iar în registrul inferior se află imaginile ecvestre ale sfinților Gheorghe și Dumitru. Figurile care alcătuiesc programul iconografic al decorației sunt executate în basorelief, cu o reală știință a compoziției; proporțiile sunt armonioase, mișcările pline de eleganță iar involburările faldurilor se înscriu în ritmica generală a ansamblului. Fiecare canat este încadrat de o inscripție care participă la efectul decorativ, spațiile rămase libere fiind acoperite cu împletituri geometrice și florale de obârșie orientală. Deși înrudite cu unele piese similare din lumea bizantino-balcanică, ușile de la Snagov se cer considerate ca o veritabilă capodoperă a genului și nu pare deloc surprinzător faptul că ele au exercitat o benefică influență asupra sculpturilor ce s-au executat în Țara Românească de-a lungul secolului al XVI-lea.



Ușile paraclisului mănăstirii Snagov (Muzeul Național de Artă al României).



Ușile paraclisului de la Snagov, detaliu.

Pictura

Asemenea sculpturii, pictura a cunoscut un curs ascendent în Țările Române din secolul al XV-lea, reușind să dea la iveală numeroase opere de valoare, definindu-și astfel personalitatea stilistică. În pofida faptului că multe monumente au dispărut pentru totdeauna și că în Țara Românească nici un ansamblu de pictură nu s-a păstrat integral – doar modești martori arheologici rămânând să evoce preocupările artistice ale donatorilor – datele de ordin documentar și mai ales suma de lucrări care au reușit să înfrunte vitregia vremurilor sunt îndestulătoare pentru a contura o imagine concludentă cu privire la complexul proces de absorbție și de interpretare a programelor iconografice, ca și a formelor de limbaj aparținând stilurilor artistice din epoca respectivă. Spre deosebire de arhitectură, în cadrul căreia interferențele stilistice au fost frecvente, conducând la originala sinteză din vremea lui Ștefan cel Mare, în pictură programele iconografice au impus severe restricții privind mijloacele de expresie, de aici decurgând existența a două capitole distincte: unul privind pictura românească care își rotunjea fizionomia de la modelele bizantine, un altul de pictură gotică la a cărei constituire au participat mai ales etniile de religie catolică: sașii, maghiarii și secuii.

În Transilvania, zugravii români continuau tradiția veacului precedent, când meșteri, ca Mihul de la Crișul Alb, reușeau să ducă la maturitate o autentică școală locală de pictură a cărei personalitate stilistică poate fi ușor de recunoscut în ansamblurile de la Râmeț, Leșnic și Crișcior. Primul ansamblu mural cunoscut de la începutul secolului al XV-lea se află în biserica cnezială de la Streisângeorgiu (jud. Hunedoara), unde se păstrează și tabloul votiv însoțit de inscripția dedicatorie (1408). Întâișându-i pe cneazul Cândreș și pe soția sa Nistora, care susțin modelul bisericii²², zugravul pare să se fi inspirat din tabloul votiv de la Crișcior, caracteristică fiind, ca și acolo, o anume receptivitate pentru redarea realistă a elementelor de costum. Încă și mai apropiate din punct de vedere stilistic de picturile de la Crișcior sunt acelea, realizate în anul 1417, din biserica din satul Ribîța (jud. Hunedoara). Tabloul votiv, de o nobilă frumusețe, îi reprezintă pe voievozii Vladislav și Miclăuș prezentând modelul bisericii Sfântului Nicolae. Compoziția iconografică a altarului este de tradiție bizantină, având în centru pe Iisus prunc în patenă, încadrat de arhangheli și ierarhi. În naos, unde cea mai mare parte a scenelor este încă acoperită cu var, pot fi identificate scene din ciclul hristologic, de asemenea Sf. Gheorghe ecvestru și cei trei regi ai Ungariei. Desenul viguros dar elegant, distribuția simplă și clară asigură picturilor de la Ribîța o evidentă noblete de expresie și un anume sens al monumentalului²³. Mai rustice,

²² Imaginea jupanului Cândreș și cea a jupaniței Nistora se află pe alt strat de pictură decât cel din altar datat 1408. Cei doi sunt reprezentați pe latura de est a turnului-clopotniță înglobat în naos, având și repictări ulterioare, cf. O. Boldura, Ș. Angelescu, M. Rădulescu, G. Muczinschi, *Rezultatul cercetărilor efectuate asupra picturilor medievale românești de la Streisângeorgiu*, în MIA, 1978, nr. 1, p. 47-50 (TS).

²³ La Ribîța au fost scoase de sub yăruieli mai multe suprafețe pictate din altar, naos și de la partea inferioară a turnului-clopotniță, în cadrul unui proces de restaurare început, dar neterminat din cauza morții restauratorului, cf. Ecaterina Cincheza-Buculei, *Ipoteze și certitudini în frescele descoperite la Ribîța – jud. Hunedoara*, în *Ars Transilvaniae*, V, 1995, p. 85-92 (TS).



Biserica din Ribîța, tabloul votiv cu voievodul Vladislav.

dar aparținând aceleiași familii stilistice, sunt picturile din tinda bisericii din Remetea (jud. Bihor), în absida căreia se află picturi de tip gotic târziu, datorate unui meșter provenind din ambianța tiroleză. O colaborare asemănătoare a avut loc la biserica din Sântămăria-Orlea, în altarul căreia se păstrează figurile a șase apostoli, cu pronunțate trăsături stilistice locale, în timp ce în nartex donatorii au făcut apel la un meșter de școală gotică (tabloul votiv, *Moartea lui Pavel Eremitul*).

În aceeași vreme, prin grija marelui domnitor care a fost Alexandru cel Bun, meșterii pictori din Moldova erau chemați să împodobească biserici și case domnești, să realizeze cartoane pentru broderii sau să înfrumusețeze manuscrisele cu miniaturi. Cât de largă era generozitatea domnitorului se poate deduce din documentele care consemnează răsplătirea meșterilor Nichita și Dobre cu moșiile mai multor sate sau înobilarea zugravului Ștefan și înzestrarea sa cu o moară. Picturile de la Roman și Rădăuți, la care se referă documentele, au dispărut fără urmă, în schimb cercetările arheologice au recuperat numeroase fragmente de la vechile mănăstiri Humor, Moldovița, Probota și Bistrița-Nearnă. Excelenta pregătire a stratului de frescă și, de asemenea, calitatea pigmentilor utilizați sunt indicii îndestulătoare pentru a evoca în toate aceste cazuri existența unor ansambluri de notabilă importanță.

Semnificativ pentru interesul pe care epoca lui Alexandru cel Bun îl acorda picturii murale este și faptul că în pivnițele casei domnești de la mănăstirea Bistrița-Nearnă se păstrează *in situ* fragmente de frescă cu caracter decorativ. Așadar, nu numai biserica sau încăperile de locuit ale casei domnești beneficiau de o asemenea decorație, dar până și pivnițele erau împodobite astfel²⁴. La vechea biserică a mănăstirii Probota au fost identificate fragmente de pictură murală exterioară, ceea ce înseamnă că, încă din primele decenii ale secolului al XV-lea, în Moldova exista

preocuparea pentru realizarea unui decor pictat pe fațada monumentelor.

Dispariția picturilor murale din vremea lui Alexandru cel Bun este parțial compensată de existența unor valoroase broderii și miniaturi. În principiu, o broderie aparține domeniului artelor aplicate, dar, înainte de a fi realizată piesa brodată, era necesară realizarea unui carton pe care întordeauna îl executau pictori de profesie. Un foarte frumos epitafiu „de sărbători” (1427 – 1431) impresionează atât prin calitatea prezentării imaginilor biblice cât mai ales prin portretele votive ale domnitorului Alexandru cel Bun și soției sale, doamna Marina. Chipul bărbătesc al domnitorului este însoțit de titlul de „avtocrator”, titlu în care se rostește dorința de libertate a unui conducător deplin conștient de resursele țării sale, care știa să se prevaleze de prerogativele unui drept instituțional de tradiție bizantină. Epitafiu din 1428 se caracterizează prin solemnitatea reprezentării, dar și prin ritmica interioară de o indubitabilă muzicalitate.

Capodopera genului, epitafiu lui Siluan de la Neamț (1437), cu a sa desăvârșită armonie compozițională și subtilă orchestrare coloristică, lasă să se înțeleagă resursele picturii din Moldova lui Alexandru cel Bun, al cărui principal document păstrat rămân, totuși, miniaturile executate de Gavril Uric în evangheliarul doamnei Marina din 1429⁽³¹⁾. Fecior de caligraf domnesc, călugărit de timpuriu la mănăstirea Neamț, Gavril Uric a fost el însuși un iscusit caligraf, dovadă cele 12 manuscrise care s-au păstrat. În cele patru miniaturi care împodobesc Evangheliarul din 1429, Gavril Uric i-a reprezentat pe cei patru evangheliști în momente de inspirație, aplecați deasupra hârtiei de scris. Scăpând de rigiditatea tradițională a canoanelor bizantine, inspiratul caligraf a știut să imprime miniaturilor sale o clară armonie compozițională, umanizând totodată figurile, în spiritul unui realism moderat pe care îl vom găsi nu peste mult timp și în picturile epocii lui Ștefan cel Mare. Sensul monumentalității care se descifrează în miniaturile lui Gavril Uric ar putea fi pus în legătură cu un anumit spirit al picturii murale din vremea lui Alexandru cel Bun și pe care îl mai putem identifica în fragmentele, oricât de modeste, provenind de la vechea biserică a mănăstirii Humor.

Progresiva absorbire a modelelor bizantine și integrarea lor în structurile stilistice ale școlilor locale de pictură sunt caracteristici ce pot fi identificate și în ansamblul mural ce decorează biserica Densuș (jud. Hunedoara), realizat, prin grija cneșilor din familia Mânjina (Mujina), de către meșterul Ștefan și ajutoarele sale, în anul 1443. Meșterul principal a împodobit întreaga absidă a altarului și parțial naosul, programul iconografic fiind cel caracteristic picturii bizantino-ortodoxe. Se păstrează frumoase figuri de ierarhi, de asemenea fragmente din *Împărțășania apostolilor*, zona centrală a bolții fiind rezervată reprezentării *Maicii Domnului cu Pruncul* tronând între arhangheli și profeți. Același meșter Ștefan a pictat, în naos, figurile a doi sfinți doctori fără arginți, iar în nișa de deasupra intrării icoana de hram. Desenul decantat, rafinată arhitectură a faldurilor plate, coloritul cu armonii calme sunt calități care definesc picturile realizate de meșterul Ștefan, în care trebuie să recunoaștem un exponent al stilului bizantin-paleolog într-o variantă ușor simplificată, pe care din punct de vedere tipologic o putem pune în legătură cu picturile bisericii domnești Sf. Nicolae din Curtea de Argeș.

Considerând caracteristicile de ordin stilistic, putem atribui aceluiași meșter frumoasa icoană de hram a bisericii din satul Ostrovul Mare (jud. Hunedoara), care o înfățișează pe Maica Domnului cu Pruncul în

variante iconografică cunoscută sub numele de „*Îndrumătoarea*” (*Hodighidria*).

Contemporan cu el, un alt meșter care a participat la realizarea decorului de la Densuș prezintă o variantă mai rusticizată în interpretarea modelelor bizantine, dar trebuie să i se recunoască prospețimea și vigoarea interpretării în imagini ca *Sfânta Treime*, *Sf. Marina martelând diavolul* sau *Sf. Bartolomeu*.

Nu poate fi regăsită îndeajuns pierderea valorosului ansamblu de picturi murale ce decoraseră biserica Cetății Colțului (jud. Hunedoara)⁽³²⁾. Imaginile mai bine păstrate vădesc și aici procesul de absorbție a iconografiei și limbajului de expresie bizantină, notabile fiind figura lui Iisus de pe *Sfânta Năframă* sau reprezentările unor scene biblice ca *Vindecarea orbului*. Desenul subtil și de o mare varietate expresivă, coloritul cu o paletă bogată sunt calități ce încă mai pot fi descifrate la fragmentele de pictură de la Cetatea Colțului, dovedindu-se astfel adevărul că în mediul cnezatelor românești din Transilvania exigențele artistice ajunseseră la un nivel foarte înalt către mijlocul veacului al XV-lea.

În același cadru se cer considerate unele fragmente de pictură de la Zlatna (jud. Alba) și mai ales fragmentele de pictură ce se află în naosul bisericii de la Hălmagiu (jud. Arad). În curs de restaurare, picturile de la acest ultim monument surprind atenția prin rigoarea compozițională, prin calitățile de excepție ale desenului și coloritului, dar mai ales prin noblețea tipologiei. Scene ca *Schimbarea la față* sau cele din *Legenda Sfântului Nicolae* și mai presus de toate tabloul votiv confirmă încă o dată aspirațiile societății românești transilvănene, care beneficia statornic de legăturile sale cu statele independente Moldova și Țara Românească.

Ca și în domeniul arhitecturii, cea de a doua jumătate a veacului al XV-lea este dominată cu autoritate de școala de pictură a Moldovei, beneficiară de acea strălucitoare epocă asigurată de înțeleapta și energica domnie a lui Ștefan cel Mare. Curând după anul 1453, la Lujeni (azi în Ucraina) ctitoria cneazului Vitold era împodobită cu un ansamblu mural care ar putea fi considerat inelul de legătură între epoca lui Alexandru cel Bun și epoca lui Ștefan cel Mare. Iconografic și stilistic, picturile de la Lujeni vădesc o dată mai mult procesul de integrare în pictura moldovenească a modelelor bizantine. Desenul are o nobilă eleganță, definind cu exactitate tipuri umane calde și expresive, coloritul este tandru, cu acorduri calme. Certe calități artistice pot fi recunoscute prin analiza fragmentelor de pictură murală recoltate în săpăturile arheologice de la Putna și mai ales la Probota, unde încă o dată – la biserica ctitorită de Ștefan cel Mare – se poate vorbi despre existența unui decor mural exterior.

O certă îmbogățire a posibilităților artistice poate fi identificată în miniaturile ce decorează Tetraevangelul mănăstirii Humor, miniaturi datorate ieromonahului Nicodim (1473). Mai mult decât reprezentările celor patru evangheliști, atenția este reținută de imaginea votivă în care apar Maica Domnului pe tron cu Pruncul în brațe, iar în fața ei, Ștefan cel Mare ingenuncheat oferindu-i evangheliarul. Dacă icoana Maicii Domnului este încă profund îndatorată modelelor bizantine, chipul lui Ștefan cel Mare surprinde prin sensul realist al redării, prin exactitatea costumului, fiind lesne de recunoscut aici ecouri ale picturii italiene din epoca Renașterii. Stăruind mai mult în fața acestei imagini, intuim că în ambianța curții domnești era practică o pictură cu caracter laic, de



Biserica din Streisângeorgiu, tabloul votiv cu cneazul Căndreș și soția sa Nistora.



Ștefan zugrav, «Sfinți doctori fără arginți», biserica din Densuș (naos).

Voroneț, tabloul votiv: Ștefan cel Mare,
doamna Maria Voichița,
Bogdan și domnița Maria



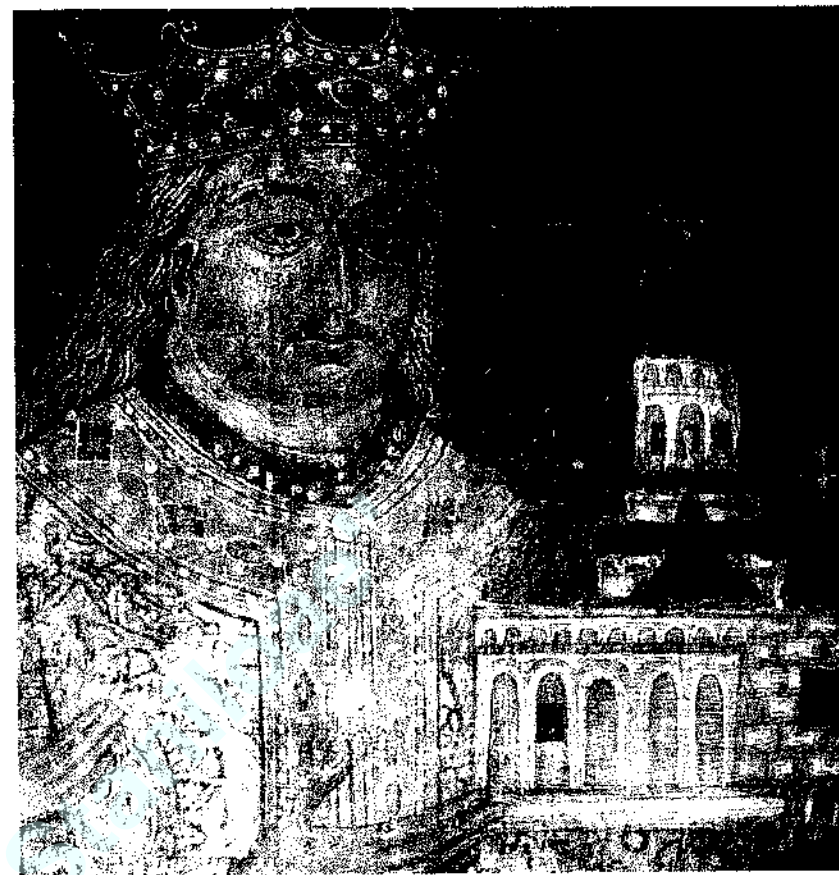
reprezentare nobiliară, care va fi folosit nu puțin legăturile pe care marele domnitor le întreținea cu Veneția și alte orașe italiene.

Tot în cadrul unei arte de ceremonial laic, dar fructificând sugestii stilistice provenind din lumea orientului bizantin, a fost realizată somptuoasa învelitoare brodată pentru mormântul doamnei Maria de Mangop (1477). Tragica solemnitate a morții este evocată cu discreție, figura nefericitei prințese, martoră a prăbușirii casei sale imperiale, fiind mângâiată parcă de un vâl de caldă poezie, sub semnul căreia tristețea se topește în calmă visare. Realizat de un mare artist, cartonul acestei broderii a fost servit cu măiestrie de către meșterii brodeuri care l-au transpus în material finit, calitatea artistică a portretului funerar constituind unul dintre cele mai solide argumente pentru considerarea resurselor picturii din Moldova, într-o vreme în care, totuși, principalele eforturi ale domniei și ale țării se îndreptau spre apărarea militară a frontierelor mereu amenințate.

În anii 1479 – 1481, cu ocazia transformării bisericii episcopale din Rădăuți în necropolă domnească, pare să fi fost executat și decorul mural a cărei cercetare deocamdată este îngreunată de repictările târzii. De o aleasă frumusețe sunt picturile din absida altarului (*Spălarea picioarelor*, *Cina*, *Cele două împărțănii*), remarcabile prin calitățile de compoziție și desen, prin noblețea tipologică și sobrietatea cromatică, calități ce încă se lasă descifrate în pofida retușurilor. Din aceeași vreme datează și picturile ce decorează nișa de sud-vest din pronaosul bisericii din Dolhești (jud. Suceava), dania lui Șendrea, pōrtarul Sucevei, cel căzut în bătălia de la Râmnic (1481). Pe suprafața restrânsă a nișei și a intradosului arcului respectiv a fost sintetizat programul iconografic al unei întregi biserici, fără să fie uitat tabloul votiv, în care se află donatorul și familia sa. O dată mai mult se cer considerate calitățile limbajului



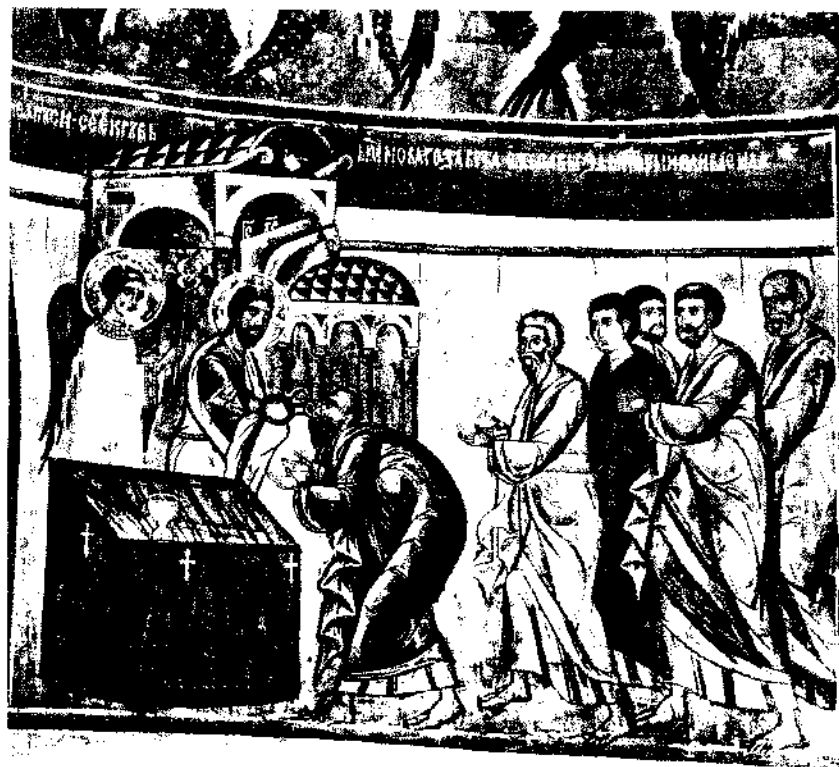
Voroneț, Deisis.



Biserica din Pătrăuți, Ștefan cel Mare,
detaliu din tabloul votiv (naos).

artistic, desenul ferm și coloritul sobru, dar modelat cu căldură.

Chiar dacă multe alte opere au dispărut, este lesne de înțeles că în anul 1487, atunci când Ștefan cel Mare începea marea sa campanie de cuceriri, Moldova dispunea de un număr notabil de meșteri și că procesul maturizării școlii locale de pictură se încheiase. Așa cum s-a arătat, în anii 1487 – 1488, Ștefan cel Mare a ctitorit patru monumente: bisericile din Milișăuți, Pătrăuți, Voroneț și Sf. Ilie. Împodobirea acestor monumente cu picturi murale a permis constituirea unui grup omogen la care, dincolo de unele diferențieri compoziționale și dincolo de particularitățile stilistice, este lesne de recunoscut o gândire unitară, care nu putea fi decât a mediului cărturăresc de la curtea Moldovei, singurul în măsură să stabilească un program iconografic atât de clar individualizat. Având ca punct de plecare canoanele bizantine, autorii programului iconografic al monumentelor în discuție au știut să-l adapteze la particularitățile interiorului unei biserici moldovenești, interior caracterizat prin folosirea arcelor etajate diagonal, sistem care dublează numărul pendentivelor, complicând distribuția suprafețelor. Asigurarea unui raport armonic dintre pictură și construcție se traduce pe plan artistic printr-o expresivă punere în valoare a virtuților spațiului arhitectonic, slujind totodată ordonanța compozițională a scenelor pictate, al căror mesaj se descifrează astfel cu ușurință. În același timp, se cere subliniată constatarea că în elaborarea programului iconografic la cele patru monumente au fost evitate variantele regionale ale picturii bizantine, fiind preferate doar temele fundamentale de înaltă valoare simbolică și ușor de recunoscut pretutindeni în largul orientului ortodox. În consens cu această constatare, trebuie reținută și observația că – deși moștenirea stilistică a picturii bizantin-paleologe este încă foarte puternică – școala de pictură moldovenească s-a individualizat prin renunțarea aproape totală la hieratism, în folosul umanizării personajelor și a exaltării sensului



Voroneț, «Împărtășirea cu vin», altar.

monumental, ca purtător al ideii de demnitate.

Potrivit canoanelor iconografice statuate de erminiile bizantine, turla a fost rezervată reprezentării bisericii cerești, având pe boltă imaginea lui *Iisus Pantocrator*, iar pe pereții tamburului, în registre inelare, se află serafimii, îngerii, profeții și apostolii. În pandantivii mici, au fost înfățișați evangheliștii, prin a căror „lucrare” scrisă se face legătura între biserica cerească și cea pământească. În cele patru lunete dintre pandantivii mici și în pandantivii mari au fost înfățișate marile sărbători ale Noului Testament: *Nașterea*, *Prezentarea la templu*, *Botezul*, *Schimbarea la față* etc.

Pereții și boltă altarului cuprind temele de taină teologală: *Iisus prunc în patenă*, ca simbol al sacrificiului, *Spălarea picioarelor*, ca simbol al umilinței, *Cina de taină* și cele două *Împărtășanii*, ca simbol al comuniunii și sacrificiului mistic. Cortegiul sfinților ierarhi și diaconi completează iconografia pereților altarului, iar pe boltă este înfățișată *Maica Domnului pe tron* cu Iisus pe genunchi.

Naosul cuprinde scene din viața și patimile lui Iisus Hristos, ca ilustrare a Noului Testament, iar în partea inferioară se află sfinții militari, reprezentare simbolică a bisericii luptătoare. În mod semnificativ, în același registru se află și tabloul votiv reprezentând pe Ștefan cel Mare și familia sa prezentând prin intermediul sfântului patron macheta bisericii. De remarcat că tabloul votiv face pandant cu tabloul Sfinților Împărați Constantin și Elena, relație simbolică lesne de descifrat pentru omul Evului Mediu, care înțelegea astfel că Ștefan cel Mare este asemănător împăratului Constantin, un luptător pentru biruința crucii împotriva dușmanilor, care în acea vreme se identificau chiar cu dușmanii Moldovei, respectiv cu turcii. În pronaos, pe boltă, se întâlnește de obicei imaginea *Fecioarei Întrupării*, iar pe pereți sunt imagini din viața sfântului patron, registrul inferior fiind rezervat unui cortegiu de sfinți în picioare.

La Voroneț, din epoca lui Ștefan cel Mare datează numai pictura din



Biserica mănăstirii Voroneț, «Rugăciunea de pe munte», naos.

naos și altar^{*)}. Ansamblul mural impresionează prin claritatea și rigoarea desfășurării iconografice, prin forța de expresie a compozițiilor, în care grupuri compacte de personaje se decupează pe fundaluri sobre, fără recuzită de prisos. Desenul este viguros, gama cromatică gravă, iar personajele impresionează prin expresivitatea lor deloc stereotipă sau convențională, fiecare erou al narațiunii pictate fiind definit cu claritate, atât prin atitudinea corporală, cât mai ales prin fizionomia deplin motivată caracterologic și prin contextul dramatic al scenei. În *Cina de taină*, în *Spălarea picioarelor*, ca și în cele două *Împărtășanii*, apostolii apar cu figuri când uimite, când grave, de fiecare dată cu aceeași forță bărbătească în atitudini și în expresii. În contextul solemn și sobru al ansamblului de picturi ce decorează naosul și altarul bisericii Voroneț, tabloul votiv pare cu atât mai convingător: investmântați cu înaltă pompă princiară, Ștefan cel Mare și membrii familiei sale alcătuiesc un grup de o nobilă măreție, capabil să transmită autoritatea morală a curții domnești și, în primul rând, a celui care veghea cu atâta strășnicie la libertatea țării sale.

Spre deosebire de picturile de la Voroneț cu a lor sobră măreție, picturile ce decorează biserica Sf. Cruce din Pătrăuți îl întâmpină pe vizitator cu o vibrație caldă și luminoasă de ocră auriu, cu ritmurile largi și melodioase pe care le descriu contururile siluetelor. Mișcările sunt aici mai elegante și mai unduitoare, iar modelajul de tip formă-culoare păstrează o rafinată discreție. Amintirile picturii elenistice sunt aici evidente, mai ales în frumusețea rafinată a personajelor, dar expresia generală a picturilor de la Pătrăuți se definește prin sublinierea

^{*)} O cercetare recentă a demonstrat că și pictura pronaosului aparține tot vremii lui Ștefan cel Mare, rezolvându-se astfel situația lipsită de logică a pictării exonartexului și exteriorului (1547) fără a fi fost pictat pronaosul, așa cum se deducea din pisania scrisă în 1550 din porunca mitropolitului Teodosie, cf. Ecaterina Cinceza-Buculei, *Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneț*, în RRHA, 1993, p. 3-23 (TS).

Bălinești, Sf. Nicolae, pronaos.



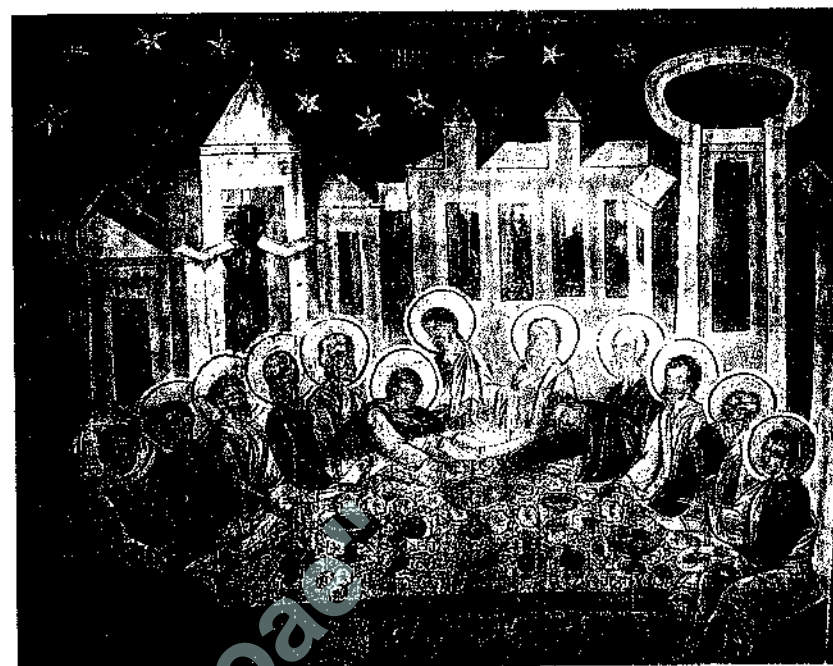
conținutului uman, prin renunțarea aproape totală la hieratism și la transfigurarea mistică. Tabloul votiv are și aici calitățile unui autentic tablou princiar, fidelă redare a fizionomiilor ca și a aparatului de ceremonial vestimentar sugerând odată mai mult existența unei arte laice de curte.

Dincolo de imaginile curente în iconografia ortodoxă, biserica din Pătrăuți cuprinde o reprezentare puțin obișnuită, care constituie centrul de idei al întregului ansamblu pictural. Este vorba despre *Cavalcada Sfintei Cruci*, scenă ce decorează peretele vestic al pronaosului, deasupra ușii de intrare. În fruntea cortegiului simbolic alcătuit din principalii sfinți militari, împăratul Constantin, călăuzit de arhanghelul Mihail, se îndreaptă spre biruința prorocită de semnul crucii apărut pe cer. Mișcarea grupului de sfinți cavaleri este liniștită, ca în pas de defilare, iminența victoriei finale fiind implicată parcă în siguranța netulburată a acțiunii și în expresiile tinerești și senine ale luptătorilor. Comentând această scenă, bizantinologul André Grabar a demonstrat, încă din anul 1930, că este vorba aici despre transpunerea, în limbajul propriu unei imagini religioase, a mesajului de luptă antiotoman, pe care Ștefan cel Mare l-a adresat în repetate rânduri țării sale și întregii creștinătăți, în sensul unei adevărate cruciade⁽³³⁾. Așadar, departe de a fi o simplă imagine cu caracter teologal, *Cavalcada* de la Pătrăuți oglindește o acută realitate istorică, dovedind concepția pe care gloriosul domnitor o avea despre funcțiile artei, chemată să slujească, chiar și într-un lăcaș religios, cauzei politice și militare a Moldovei.

Rezultând din conlucrarea mai multor meșteri, ansamblul mural ce decorează biserica Sf. Ilie din satul cu același nume de lângă Suceava reține atenția prin mereu prezenta calitate a clarității compoziționale, prin caracterul sintetic al reprezentărilor și forța expresivă a desenului. Solemnă și monumentală în altar, unde figurile marilor ierarhi impun prin calma lor procesiune, pictura bisericii Sf. Ilie se învioră în naos și pronaos, episoadele biblice sau cele din viața sfântului patron fiind ilustrate convingător, cu încântătoare putere de sugestie.

Dacă pictorii care au împodobit ctitoriile domnești despre care a fost vorba până aici ne sunt necunoscuți, o descoperire norocoasă a revelat numele marelui meșter care a decorat biserica Sf. Nicolae din Bălinești,

Bălinești, Corăbierii salvați, detaliu, pronaos.



Gavril Ieromonah, «Cina de taină», biserica din Bălinești (altar).

ctitoria logofătului Ioan Tăutu. Scos din anonimat cu ajutorul unei mici inscripții pictate, autorul principal al picturilor de la Bălinești, ieromonahul Gavril⁽³⁴⁾, poate fi considerat printre cei mai mari artiști români din secolele evului de mijloc, opera sa așezându-se cu cinste în rândul realizărilor de frunte din întregul orient ortodox. Spre deosebire de monumentele anterior prezentate, toate de plan triconc, cu turlă, deci oferind suprafețe interioare bogat articulate, biserica din Bălinești are un plan de tip navă, fiind boltită în semicilindru, ceea ce asigură interiorului o amplitudine monumentală și suprafețe mai unitare. În aceste condiții, Gavril Ieromonah a procedat la reorganizarea programului iconografic, adaptându-l suprafețelor ce i se ofereau. În naos au fost înmulțite episoadele din *ciclul Patimilor* și, pentru a se asigura fluența narațiunii în avantajul unității compoziționale, episoadele au fost dispuse în friză. De o extremă cursivitate, desenul conturează figuri prelungi, cu mișcări elegante, care se grupează în imagini cu o mare putere de evocare. Mai mult decât oricare dintre contemporanii săi, Gavril Ieromonah recurge la efecte de adâncime, folosind cu abilitate fundalurile arhitectonice sau naturale, chiar dacă păstrează procedeele bizantine de abstractizare a cadrului compozițional. *Cina de taină*, *Rugăciunea de pe muntele Măslinilor* sau scenele din viața Sfântului Nicolae sunt de o memorabilă frumusețe, notabilă fiind subtila interpretare formală a prototipurilor iconografice de epocă paleologă. În același timp, trebuie reținută calitatea picturală a tabloului votiv, în care figura energică a logofătului Ioan Tăutu beneficiază de virtuțile unui autentic portret.

În pronaos este semnificativă reapariția compoziției *Cavalcada Sfintei Cruci* și, totodată, reprezentarea celor *Șapte sinoade ecumenice*, temă iconografică preluată probabil din Țara Românească, unde ea apăruse încă din secolul al XIV-lea, la Cozia. Reprezentările de sfinți și de sfințe din pronaos i-au prilejuit meșterului realizarea unor solemne procesiuni de personaje, de o particulară frumusețe fiind figura Sfintei Varvara, în fapt un portret de tânără femeie, investit cu o muzicală grație. Beneficiar al principiilor de armonie și rafinată eleganță transmise de pictura bizantin-paleologă hrănită la rândul ei de tradiția elenistică, Gavril Ieromonah a reușit să îmbogățească încărcătura umană a operei sale, apropiindu-se de epoca și de mediul său artistic. Greu de explicat



Gavril Ieromonah, «Sf. Nicolae primii daruri de la cei trei strategii», biserica din Bălinești (pronaos).

deocamdată, dar nu imposibil de înțeles, cunoscute fiind strânsele relații ale Moldovei cu Veneția, sunt ecourile renascentiste evidente atât în modelajul mai rotund al formelor cât și în anume detalii de ordin tipologic.

La realizarea ansamblului mural de la Bălinești, Gavril Ieromonah a fost ajutat de o întreagă echipă, doi dintre meșteri fiind mai ușor de identificat prin propriile particularități stilistice. Cu alte cuvinte, la ctitoria logofătului Tăutu a lucrat un atelier încheiat, în cadrul căruia Gavril Ieromonah apare ca un adevărat șef de școală.

Sub autoritatea picturilor realizate la Bălinești, la marile ansambluri murale executate în anii următori la bisericile Sf. Nicolae – Popăuți din Botoșani și Înălțării de la Neamț a fost adoptat sistemul destășurării în friză a scenelor din ciclul hristologic, fiind însușită, totodată, preocuparea pentru înscriserea grupurilor compoziționale într-un cadru peisagistic mai generos. Afectate de intervențiile ulterioare, picturile de la Botoșani sunt opera unui meșter cu o deosebită vervă narativă, care, deși se menține în limitele generale ale canoanelor iconografice, propune numeroase inovații de compoziție, cu o neașteptată atenție pentru figurile și grupurile auxiliare. Atras de efectele decorative și chiar de somptuos, meșterul de la Botoșani se îngrijește de redarea vestimentelor, o atenție deosebită fiind acordată ostașilor, ale căror reprezentări prilejuiesc minuțioase descrieri de costum. Mai bine păstrate, picturile din altar și naos rețin atenția cu câteva scene de iscusită expresivitate, ca *Cina cea de taină*, *Purtarea Crucii*, *Plângerea lui Iisus*, *Pogorârea la iad*. Desenul subtil, armonia cromatică, inventivitatea compozițională și varietatea tipologică sunt semne ale unei arte mature, de-a dreptul rafinate, care anunță o nouă tendință în pictura murală din Moldova, tendință ce avea să fie fructificată în epoca imediat următoare, sub domnia lui Petru Rareș.

Afectat de repictări în secolul trecut, ansamblul mural al bisericii de la mănăstirea Neamț păstrează intactă organizarea compozițională, ceea ce permite considerarea sa în rândul realizărilor de prestigiu ale epocii lui Ștefan cel Mare. În locurile unde s-au efectuat curățiri, s-a putut constata că picturile de la Neamț se individualizează printr-o gamă cromatică mai bogată și printr-un modelaj mai rotund al formelor, caracteristici ce vor fi mereu prezente la picturile secolului al XVI-lea, cu deosebire în epoca lui Petru Rareș.

Apartinând aceleiași familii stilistice, dar răspunzând prin programul reprezentării și interpretarea formală unor destinații precise, cartoanele de broderii ca și numeroasele miniaturi ce se păstrează în manuscrisele epocii lui Ștefan cel Mare contribuie la rotunjirea fizionomiei unei înfloritoare școli de pictură. Vorbindu-se despre broderia din Moldova lui Ștefan cel Mare, s-a subliniat în repetate rânduri calitatea de excepție a imaginilor, faptul că, în totalitatea lor, broderiile moldovenești constituie unul dintre cele mai prețioase capitole ale artei vechi românești și totodată una dintre principalele manifestări ale genului, la scara artei europene medievale. Viziunea monumentală proprie picturii murale este prezentă și în cadrul cartoanelor de broderii, ceea ce conferă acestor opere acea generoasă respirație care reușește să le scoată din domeniul strict al artelor decorative pentru a le situa printre realizările majore ale picturii. Cu deosebire în cazul pieselor de mai mari dimensiuni – dverele și epitafurile – este lesne de întrevăzut prezența unor pictori familiarizați cu suprafețele ample ale bisericilor. Este



Biserica Sf. Nicolae-Popăuți din Botoșani, «Judecata la Caiafa», naos.

îndeajuns să se considere dvera *Înălțării* (1484), dvera *Adormirii Maicii Domnului* (1485) sau dvera *Răstignirii* (1500) pentru a înțelege mai bine această relație. Compozițiile sunt esențializate ca mod de organizare, fără accesorii de prisos, desenul este viguros și expresiv, acordurile cromatice sunt sobre și sugestive. Portretele votive inserate în colțurile dverei *Răstignirii* beneficiază de aceeași viziune aulică pe care am remarcat-o în tablourile votive murale. Dincolo de calitățile caracteristice unor opere de artă decorativă și aplicată, toate aceste broderii, păstrate azi în muzeul mănăstirii Putna, compensează fie și parțial pierderea picturilor de panou – portrete sau icoane – despre a căror existență la curtea princiară a lui Ștefan cel Mare există mai multe mărturii documentare.

Din bogatul și complexul domeniu al artei manuscrisului vom reține, în legătură cu capitolul de pictură, numai reprezentările în plină pagină ale celor patru evangheliști, care apar frecvent pentru împodobirea evangheliarelor, copiate de caligrafi în scriptoriile mănăstirilor Neamț, Putna și altele. Principalii miniaturisti din ultimele decenii ale epocii lui Ștefan cel Mare au fost Teodor Mărișescu de la Neamț și Spiridon de la Putna. Mai elegante la Teodor Mărișescu (Tetraevanghelele din 1491, 1492, 1493, toate aflate azi în biblioteci străine), mai viguroase la Spiridon (Tetraevanghelul din 1502, Muzeul Național de Artă al României din București), miniaturile celor doi maeștri se prevalează în mod evident de modelele create de Gavril Uric în Tetraevanghelul său din 1429. Păstrând, ca și înaintașul, schemele compoziționale statornice de miniaturistica bizantină, cei doi meșteri reușesc să transmită imaginilor create un plus de expresie, hieratismului tradițional fiindu-i opusă înțelegerea firescului. Este vorba, pe de o parte, despre eliminarea grafismului uscat, atât de răspândit în miniatura bizantină a secolului al XV-lea, în favoarea unui desen viguros și cu mare putere de sugestie, desen însoțit de o culoare care tinde, asemenea picturii monumentale a epocii, spre modelarea formei, în scopul obținerii unor sesizante efecte de plasticitate. Mai mult decât atât, este evident sensul umanizant al reprezentărilor, evanghelistul Ioan din Tetraevanghelul lui Spiridon de la Putna având valențele unui autentic portret.

Pe fondul experiențelor stilistice dobândite în secolul precedent în mediul romano-catolic al etniilor din Transilvania, pictura secolului al XV-lea s-a arătat cu precădere receptivă la limbajul elegant dar convenționalizant al goticului internațional de curte, fără să renunțe totuși, ba chiar reînnoindu-le din când în când, la contactele cu pictura de matrice stilistică italiană. Datând din primele două decenii ale veacului al XV-lea, picturile murale din biserică reformată din Mugeni (jud. Harghita), Rugănești (jud. Harghita), Biborțeni (jud. Covasna) fac evidentă starea de eclectism artistic specifică într-un mediu în care contribuțiile meșterilor locali se întâlneau în mod frecvent cu acelea ale unor meșteri peregrini. *Judecata de apoi* de la Mugeni reimprospătează prezența elementelor de obârșie italiană atât în iconografie și tipologie, cât mai ales în tratarea plastică a formelor, cu sugestii de volum prin diferențe de saturație a culorii.

Aceleași elemente de limbaj pictural se regăsesc la Biborțeni, unde un meșter înzestrat cu multă abilitate tehnică a realizat o frumoasă reprezentare a *Legendei regelui Ladislav*, din nefericire păstrată numai fragmentar. La Rugănești, o remarcabilă imagine a *Închinării magilor* ilustrează în mod concludent fenomenul de interferență stilistică, cu o particulară accentuare a interesului pentru narațiune, în contextul unei



Biserica Sf. Nicolae-Popăuți din Botoșani, «Prinderea lui Iisus», naos.

Paul din Ung, «Convertirea apostolului Pavel» (în centrul imaginii autoportretul artistului), biserica unitariană din Dârjiu.



viziuni mai fruste, de expresie populară. Principial contemporane sunt fragmentele de pictură murală de pe fațada sudică a bisericii romano-catolice din Baia (jud. Suceava), identificabilă fiind figura de mari dimensiuni a Sfântului Cristofor. Consemnând prezența acestor picturi gotice în Moldova, avem în vedere nu numai posibilele interferențe stilistice, dar și sugestiile oferite pentru decorarea fațadelor.

Datând din anul 1419, ansamblul de pictură murală ce decorează biserica unitariană din saul Dârjiu (jud. Harghita) constituie unul dintre monumentele de excepție ale picturii medievale din Transilvania, cu atât mai prețios cu cât numele meșterului său ne este cunoscut: Paul din Ung. Eclectic ca formație, după cum rezultă din analiza stilistică a operei sale, dar sensibil la virtuțile de expresie ale „stilului frumos” aflat încă la modă în curțile feudale europene, Paul din Ung a realizat un ansamblu unitar, de o savuroasă prospețime narativă. Inspirându-se din concepția decorativă a miniaturilor care împodobesc „Les Grandes Chroniques de France”, soluție adoptată de numeroși meșteri și răspândită până în Boemia și Slovacia, meșterul Paul a tratat fondul ca pe o suprafață de tapet încărcat cu flori de crin stilizate. Pe acest suport egal și neutru, compozițiile se decupează într-o mișcare alertă: fie că este vorba despre episoadele din *Legenda regelui Ladislau*, fie că este vorba despre *Drumul spre Damasc al apostolului Pavel*, avem impresia că în fața noastră se derulează fragmente dintr-o povestire cavalească, atitudinea laicizantă lăsându-se descifra atât în verva povestirii, cât și în plăcerea redării detaliilor vestimentare, a elementelor de harnașament și a armelor. Înserându-și autoportretul, cu chipul unui cavaler bărbos, în frumoasa compoziție a *Convertirii apostolului Pavel*, meșterul Paul a înscris pe o flamură următoarea inscripție: „Hoc opus fecit depingere seu praeparare magister Paulus filius Stephani de Ung, anno domini millesimo CCCCX nono; scripto scribebat et pulchram puellam in mente tenebat”. (Această lucrare a pictat-o și prăgătit-o meșterul Paul fiul lui Ștefan din Ung, anul domnului 1419; scriam și aveam în minte o fată frumoasă). Scrisă cu minuscule gotice, această încântătoare inscripție, în care dragostea luminează a trecut pe primul plan al valorilor vieții, constituie un mesaj fără echivoc al vremurilor noi în care, câteva decenii



Biserica romano-catolică Sf. Mihail din Cluj, «Răstignirea» și scene din «Ciclu Patimilor» (capela de sud-vest).

mai târziu, un filozof ca Giovanni Pico della Mirandola își va îngădui să scrie *De homini dignitatis*. Surprinzătoare la prima vedere, apariția meșterului Paul, cu ale sale picturi și a sa inscripție de la Dârjiu, se justifică pe fondul unor importante mutații spirituale în viața Transilvaniei, mutații care vor putea fi de aici încolo urmărite progresiv, până la biruința deplină a spiritului umanist al Renașterii.

Din aceeași familie stilistică, dar cu mai puțină personalitate, fac parte picturile ce decorează biserica Sfânta Margareta din Mediaș. Realizate în anul 1420 și recuperate de sub varul cu care fuseseră acoperite în epoca Reformei, picturile de la Mediaș prezintă o iconografie deosebit de bogată, lipsită însă de coerență demonstrativă. Mai multe scene din ciclul hristologic, reprezentări de sfinți, scene de martiriu – se juxtapun ca o suită de tablouri independente. În mod special atrage atenția reprezentarea *Arborelui lui Ieseu*, de foarte mari proporții, temă cunoscută în Bizanț ca și în Occident dar niciodată tratată la asemenea dimensiuni. Impresionant este de asemenea *Martiriul celor zece mii*: figurile martirilor străpunși de țepi alcătuiesc un cor mut al suferinței, fără accente declamatorii, dar de un profund dramatism, la aceasta contribuind și procedeul decupajului pe un fond întunecat. Contaminarea iconografică cu *Arborele vieții* și cu *Crucea vie* se explică prin popularitatea pe care aceste teme le aveau în primele decenii ale secolului al XV-lea. Atracția pentru narațiune, remarcată la Rugănești sau la Dârjiu, se regăsește și aici în compoziția de mai mari proporții *Închinarea magilor*. Rezultând din colaborarea mai multor meșteri, ansamblul pictural de la Mediaș păstrează o anume coerență stilistică, numitorul comun fiind asigurat în primul rând de varianta provincială a stilului internațional de curte.

Același stil, în varianta pe care în epocă o colportau mai ales meșterii tirolezi, poate fi recunoscut la biserica reformată din Remetea (jud. Bihor). În reprezentarea apostolilor din absidă, de asemenea la picturile bisericii reformate din Viștea (jud. Cluj), datorate neîndoiește unui meșter local, poate un reprezentant al școlii de pictură din Cluj, la care documentele fac destul de des referință în această vreme.

Tot un exponent al școlii clujene poate fi considerat autorul

ansamblului mural ce decorează capela de sud-vest a bisericii Sf. Mihail din Cluj. În condițiile eclectismului intrat în tradiție, autorul anonim al acestor picturi reușește să închege o viziune proprie, particularizată pe plan local prin numărul mare al figurilor, fiind ușor de recunoscut fizionomii maghiare în grupul de ostași care îl escortează pe Iisus Hristos. Desenul este cursiv, dar egal, egale fiind și acordurile cromatice în pofta unei game îndeajuns de bogate. Iconografia este axată în întregime pe ciclul Patimilor lui Iisus, principalele scene fiind *Judecata la Caiafa*, *Încoronarea cu spini*, *Biciuirea la stâlp* și *Răstignirea*, care încununează întregul ansamblu. Compozițiile sunt complexe, cu multe personaje abil distribuite, fiind clară asocierea episoadelor secundare la evenimentul central. Amintirile goticului de curte, de tip Mălâncrav și intermediar Mediaș, sunt încă prezente, dar trebuie observat că atitudinile personajelor sunt marcate de acel convenționalism devenit curent în mediile provinciale.

Principalul reprezentant cunoscut al școlii de pictură din Cluj, în secolul al XV-lea, a fost pictorul Toma, autorul unui altar poliptic executat pentru mănăstirea slovacă din Hronsky Svätý Benadik, în anul 1428 (Muzeul de artă creștină al Episcopiei din Esztergom, Ungaria). Riguros organizat, altarul are ca principală temă iconografică *Patimile lui Iisus*, pe reversul canaturilor fiind pictate scene din viața Sfântului Benedict, Sfântului Nicolae și Sfântului Egidius. Format în directă legătură cu marea școală de pictură a Boemiei, Toma din Cluj este exponentul unui eclectism rafinat, capabil să asimileze atât sugestiile goticului nordic sau flamand cât și inovațiile picturii italiene, care în acea vreme străbătea etapele Renașterii timpurii.

În situația creată prin distrugerile iconoclaste provocate de Reformă, pictura medievală din Transilvania poate fi judecată aproape în exclusivitate prin ansambluri murale păstrate în biserici de sat. Polipticul lui Toma din Cluj aruncă o lumină relevantă asupra existenței unei arte de oraș, marile centre urbane ale Transilvaniei fiind capabile să producă sculptori ca Gheorghe și Martin, meșteri argintari de rezonanță europeană, sau pictori ca Toma din Cluj. Receptivitatea artistică a Transilvaniei secolului al XV-lea poate fi înțeleasă și prin împrejurarea că, în anii 1424 – 1427, la Oradea și la Timișoara lucra marele pictor florentin Masolino da Panicale, invitatul episcopului orădean Andrea Scolari și al fratelui său, celebrul condotier Filippo (Pippo) Scolari di Ozora, pe atunci șpan de Timișoara, de unde și porecla de „Spano”.

Un argument suplimentar privind posibilitățile mediului artistic din orașele transilvănene este furnizat de vastul panou ce decorează peretele nordic al corului bisericii evanghelice din Sibiu. În anul 1445, pictorul Johannes de Rosenau realiza aici o uriașă *Răstignire*, compoziție aglomerată, cu multe personaje distribuite potrivit unei viziuni declarative, căutat dramatic, ca într-un spectacol de teatru religios. Crucile supliciului sunt foarte înalte, încât trupurile celor osândiți se proiectează pe cerul albastru într-un decupaj abstractizant. Numeroase personaje populează scena, prilejuind pictorului realizarea unor mici grupaje, cu caracter episodic, modelul mai îndepărtat, din care este vădit inspirată compoziția, fiind celebra *Răstignire* a lui Altichiero. Dar, ca atâți alți meșteri activi din Transilvania, Johannes de Rosenau este un eclectic și principala amprentă stilistică ce poate fi recunoscută aparține Tirolului, pe atunci un adevărat creuzet pentru stabilirea confluențelor și sintezelor dintre pictura nord-italiană și pictura Germaniei de sud. Aceluiași mediu

eclectic, sensibil la povestirile cavalierești și la rafinamentele convențiilor artistice, îi aparține și autorul picturilor ce decorează încă loggia Matia a castelului de Hunedoara. Însemne heraldice, vrejuri vegetale și banderole cu inscripții, personaje diverse – femei și bărbați – în atitudini de căutăță elegantă, totul se înscrie aici în viziunea galantă a acelor picturi de epocă pentru care una dintre temele favorite era *Asediul cetății iubirii*, temă ce existase și la castelul din Hunedoara.

De o remarcabilă importanță sunt picturile ce decorează capela funerară a cetății țărănești din Hărman (jud. Brașov). Executat cu probabilitate în deceniul 1460 – 1470, ansamblul mural de aici ilustrează un nou val de internaționalizare a picturii gotice, pe suportul stilistic de un îndărătnic conservatorism al picturii provinciale germane. Într-o epocă în care, în general, pictura țărilor europene evolua spre forme cu modelaj robust, potrivit modelelor furnizate mai ales de școala italiană, pictura de la Hărman marchează o întoarcere către stilul liniar, dar nu narativ, ci mai degrabă de tip heraldic. Rezultând din colaborarea a trei meșteri, de unde evidentele inegalități de calitate artistică, ansamblul mural de la Hărman are ca principală temă iconografică *Judecata de apoi*, cu numeroase episoade aferente, alături de care se cer a fi amintite compozițiile cu tema *Răstignirii* sau cu *Încoronarea Fecioarei*.

O poziție stilistică asemănătoare, dar în forme mai provincializate, aproape populare, poate fi recunoscută în picturile ce decorează nava sudică a bisericii Sf. Mihail din Cluj (*Maria cu Pruncul între sfinți*). Înrudite stilistic, dar de calitate superioară sunt picturile ce decorează biserica „Din Deal” – Sighișoara, executate în anii 1483 – 1488. Autor prezumat al fragmentelor datate 1483 este pictorul Valentin, ajuns primar al Sighișoarei în 1490, în timp ce picturile din 1488 sunt semnate de către meșterul tirolez Jacobus Kendlinger din Sanktus-Wolfgang. De o notabilă frumusețe este cunoscuta reprezentare a arhanghelului Mihail în luptă cu demonii. Vioiciunea desenului, silueta elegantă a arhanghelului și faldurile involburate cu savantă pricepere rămân principial în sfera goticului târziu, dar prezența unui dalaj văzut în perspectivă dovedește absorbirea unor elemente proprii Renașterii. Meșterul tirolez a ilustrat mai multe episoade din legenda Sfântului Francisc din Assisi și din ciclul Patimilor, scenele, cu dimensiuni mici, vădind maniera unui pictor de tablouri.

Numeroase alte fragmente de pictură murală din această epocă se păstrează în bisericile din Cislădie, Cristian, Motiș, Daia, Bratei, etc., dar interesul lor este mai degrabă de ordin documentar pentru că nicăieri nu se ajunge la nivelul unei realizări artistice de autentică valoare. O posibilă explicație pentru acest rapid declin al calității valorice a picturii gotice murale s-ar putea explica prin concurența tot mai mare pe care, în mediul orășenesc, o făceau în acea vreme altarele poliptice. Într-adevăr, dacă pictura murală prezintă forme conservatoare și mereu mai provincializate, cele câteva altare poliptice ce s-au păstrat din a doua jumătate a secolului al XV-lea demonstrează nu numai o diferență de nivel calitativ, ci și un proces de înnoire stilistică. Consacrat Patimilor lui Iisus și datat în anii de mijloc ai secolului al XV-lea, altarul poliptic al bisericii evanghelice din Prejmer (jud. Brașov) prezintă încă forme tradiționale, compoziții simple reduse la esențial dar, ici colo, mai ales în scenele de interior, apar timide preocupări pentru sugerarea perspectivei geometrice. Stilistic vorbind, pot fi invocate aici relații cu școala austriacă, în legătură cu care poate fi explicat și altarul bisericii



Johannes de Rosenau, «Răstignirea», biserica ev. din Sibiu (cor).



Toma din Cluj, «Înălțarea» (altarul de la Hronsky Svätý Benadik).



Biserica Neagră din Brașov, «Madona cu Pruncul între Sfintele Ecaterina și Barbara».



Capela funerară a cetății țărănești din Hărman, «Sf. Iacob».



Altarul poliptic al bisericii evanghelice din Mediaș, «Răstignirea».

evangelice din Mălâncrav (jud. Sibiu). Închinat Mariei, a cărei figură înconjurată de îngeri ocupă panoul central, polipticul de la Mălâncrav are o iconografie bogată, scenelor din ciclul Mariei fiindu-le asociate imagini de sfinți. Caracterul grafic, pe alocuri chiar rusticizant, al acestui altar este compensat de clara organizare compozițională și mai ales de sensul nobil al solemnității, servit atât de liniștea de ritual a mișcărilor, cât și de un anume somptuos decorativ.

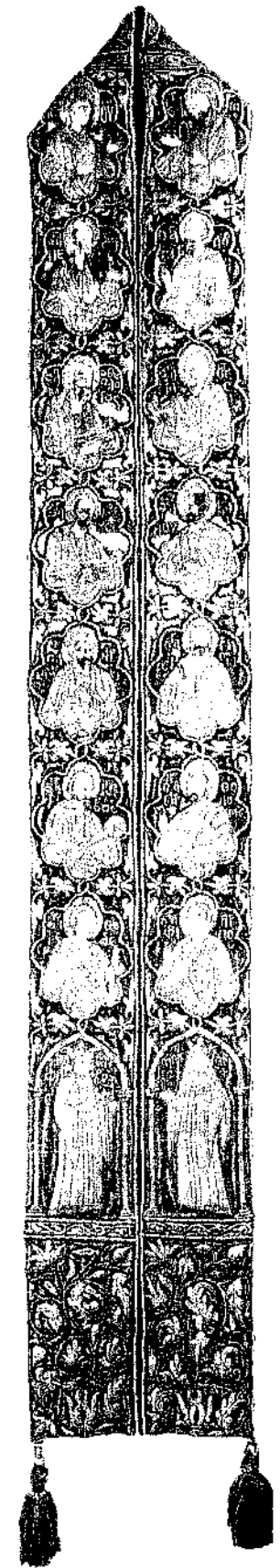
Un spectaculos salt de calitate se înregistrează cu altarul bisericii Sfânta Margareta din Mediaș, opera unui maestru care poate fi considerat în categoria principalilor exponenți ai școlii Dunării și, totodată, un promotor al școlii de pictură transilvăneană în epoca de trecere de la gotic la Renaștere. De mari dimensiuni, altarul păstrează opt scene din ciclul Patimilor: *Prinderea lui Iisus*, *Biciuirea la stâlp*, *Încoronarea cu spini*, *Batjocorirea*, *Purtarea crucii*, *Pregătirea pentru răstignire*, *Răstignirea*, *Învierea*. Concepute generos, în spații largi cu multe planuri, scenele altarului din Mediaș au o bogată încărcătură narativă, fapt evidențiat atât de organizarea dinamică a grupurilor principale cât și de atenția acordată grupurilor episodice, multe dintre acestea cu valoare iconografică autonomă: *Rugăciunea din grădina*, *Petru și Malchus*, *Judecata la Caiafa*, *Ghicește Iisus cine te-a lovit*, *Pilat și slujnica*, *Năframa Veronichii*, *Mironosițele la mormânt* și *Pogorârea la iad*. Așa cum s-a observat, meșterul altarului din Mediaș cunoștea gravurile lui Martin Schongauer, pe care le-a folosit ca model la realizarea unor scene ca, de exemplu, *Batjocorirea* și *Învierea*. Interpretând gravurile lui

Schongauer, meșterul medieșean complică structurile compoziționale, îmbogățind cadrul în care se desfășoară scenele și nuanțând fondul narativ. De remarcat folosirea elementelor de perspectivă geometrică și mai ales preocuparea pentru redarea peisajului natural, ceea ce trădează un tip de sensibilitate ce trebuie considerat modern în sensul renaștist al cuvântului. În scena *Răstignirii*, reprezentarea convențională a cetății Ierusalimului a fost înlocuită cu un autentic peisaj după natură, fiind ușor de recunoscut silueta și monumentele orașului Viena. Curios e că peisajul înconjurător reproduce dealurile din jurul Mediașului, iar Dunărea a fost înlocuită cu molcomul râu al Târnavei, care curge printre răchite rotate. Dincolo de posibilele referiri care pot fi făcute la altarul Hoffer pictat de Michael Wolgemut sau la altarul Schöten din Viena, referiri care privesc mai degrabă ambianța comună decât o eventuală filiație, meșterul medieșean manifestă un interes constant pentru compozițiile tensionate, dinamica interioară fiind clar marcată de jocul diagonalelor și al faldurilor bogate. Format în contact intim cu școala Dunării din Austria, la curent cu mutațiile de stil ale școlii francone, meșterul altarului din Mediaș este un exponent al noului val artistic, principalul argument în acest sens fiind sentimentul naturii. Departate de a fi un simplu pretext abstract sau o convenție decorativă, natura se insinuează în scenele sale cu forța vieții trăite. Aceleași caracteristici se recunosc și în pictura unor panouri de altar ce se păstrează la Muzeul Brukenthal din Sibiu, panouri ce pot fi atribuite verosimil meșterului din Mediaș. În *Martirul celor zece mii* apare o reprezentare a Mediașului și a peisajului înconjurător, cu acea abilitate de observație care nu putea să aparțină decât unui localnic. Prin lucrările maestrului anonim din Mediaș, pictura secolului al XV-lea transilvănean se deschide cu generozitate marilor înnoiri ce vor fi dobândite deplin abia în primele decenii ale secolului următor.

Pe direcția acestui efort de înnoire, este semnificativă imaginea Maicii Domnului cu Pruncul încoronată de îngeri, între Sfintele Ecaterina și Barbara⁽³⁵⁾. Situat în luneta portalului de sud-est al bisericii Negre din Brașov și datând din anii 1477 – 1490, acest frumos tablou este opera unui artist care se formase în ambianța Renașterii germane, cu probabilitate în Franconia, dacă se ține seama de abundența elementelor italianizante: monumentalitate, modelaj rotund, tipologie. Dar, chiar mai mult decât personajele sfinte, peisajul cu dealuri molcome, pomi roțați și sate cu biserici fortificate se constituie în argument al unei viziuni renaștiste, părând a atesta meșterului o identitate transilvăneană, într-atât e de sensibil la formele naturii locale.

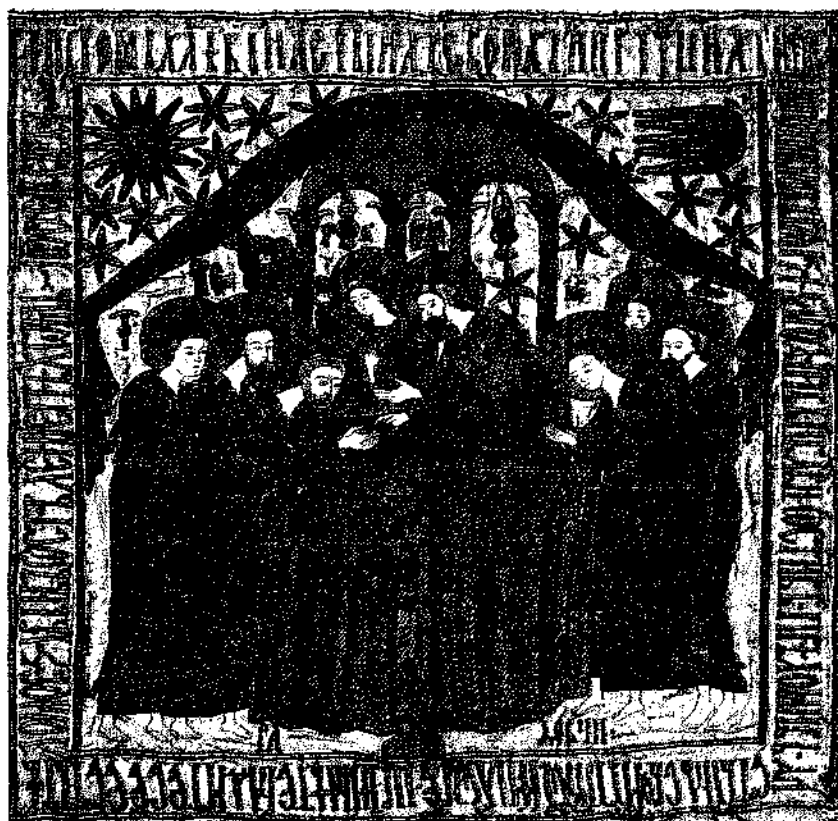
Broderia⁽³⁶⁾

Semnalată prin câteva lucrări reprezentative încă din secolul al XIV-lea, broderia a atins în secolul al XV-lea o remarcabilă înflorire în Țările Române, principalele realizări aparținând școlii din Moldova. La capitolul rezervat picturii, broderiile au fost comentate în măsura în care fiecare piesă, înainte de realizarea în material textil, este precedată de un proiect, în fond o operă de pictură cu caracter autonom. Analizând de astă dată broderiile ca realizare efectivă, constatăm că mai multe opere, pe cât de complexe din punct de vedere iconografic, pe atât de desăvârșite ca execuție tehnică, datează din epoca lui Alexandru cel Bun, a cărui generoasă atitudine față de artă am avut prilejul să o remarcăm.



Epitrachel cu portretele lui Ștefan cel Mare al doamnei Maria (cca 1504), Mănăstirea Dobrovăț.

Aer dăruit de Ștefan cel Mare,
Rădăuți (spre 1493).



De o excepțională importanță este așa numitul epitrahil de sărbători, decorat cu 16 medalioane în câmpul cărora sunt ilustrate marile sărbători ale Noului Testament (*Buna Vestire, Nașterea, Prezentarea la templu, Botezul, etc.*). Atât concepția iconografică de ansamblu, cât și aceea privitoare la redactarea fiecărei scene, de asemenea motivele ornamentale cu balauri răsuciți, sunt elemente care constituie tot atâtea repere pentru evocarea relațiilor cu arta bizantino-balcanică, în cadrul căreia fuseseră deja absorbite și sugestii orientale. La extremități, epitrahilul este decorat cu portretele lui Alexandru cel Bun și doamnei sale Marina. Execuția de o mare finețe și precizie, varietatea punctelor de broderie, capabile să sugereze diferențele de planuri și de materiale, sunt calități care mărturisesc despre arta meșterului brodeur pe care îl bănuim lucrând într-un atelier domnesc. Impresionantă prin minuția tehnică și nobletea artistică a reprezentării este broderia în fir de aur, argint și mătase colorată a bederniței ce se păstrează în muzeul mănăstirii Putna. Reprezentând *Adormirea Maicii Domnului*, această piesă se asociază calitativ aerului de la Rădăuți (azi în muzeul mănăstirii Sucevița) și epitafului mitropolitului Macarie (1428), piesă a cărei gravă monumentalitate este admirabil pusă în valoare de calitatea broderiei. Sugerând o mare tristețe, figura lui Iisus mort a fost redată cu multă dibăcie, diferențele de fire și de puncte brodate lăsând să se citească cu claritate detaliile fizionomice. Considerat printre cele mai desăvârșite realizări ale broderiei medievale românești, epitaful de la mănăstirea Neamț, executat în anul 1437 la porunca egumenului Siluan, îl înfățișează pe Iisus întins pe piatra roșie de la Efes, între Maica Domnului, Maria Magdalena și îngeri îngenunchați. Armonia cromatică de un rar rafinament este admirabil servită de materialele broderiei, cu fir de aur, de argint și de mătase, impresionantă fiind și varietatea mijloacelor de redare. Tot epocii lui Alexandru cel Bun îi mai aparține un epitrahil de sărbători provenind de la mănăstirea Bistrița, principala ctitorie a marelui domnitor.



Epitaful lui Siluan, Muzeul
Național de Artă al României.

Moștenind o atât de robustă tradiție, epoca lui Ștefan cel Mare are meritul de a fi acordat broderiei o deosebită atenție, prin daniile voievodului și ale familiei sale constituindu-se un tezaur unic, păstrat astăzi la mănăstirea Putna. De un particular interes este steagul (1500) dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii Zografos de la Muntele Athos, păstrat astăzi la Muzeul Militar Național din București. Brodat în aur, argint și mătase colorată, pe fond de atlas roșu, această broderie de paradă îl reprezintă pe Sfântul Gheorghe așezat pe tron, ținând o spadă pe genunchi și având sub picioare un balaur înaripat, cu trei capete. Știind că Sfântul Gheorghe era considerat printre sfinții protectori ai Moldovei, nu este surprinzător că, pe steagurile lui Ștefan cel Mare, figura sa apare în ipostaza iconografică a învingătorului. O altă broderie de ceremonial este acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop (1477), operă păstrată azi în muzeul mănăstirii Putna. Înfățișată în vestimente de înaltă pompă imperială, având ca însemn vulturul bicefal bizantin, răposata a fost reprezentată cu mâinile încrucișate pe piept, sub o arcadă trilobată susținută de coloane. Firele de aur, argint și mătase asociate în diverse combinații și cusute în puncte de o mare varietate reușesc să sugereze până și pietrele scumpe care împodobesc coroana și pandantivele prințesei răposate. O expresie reculeasă, de rară noblete, se asociază solemnității morții, totul fiind cuprins într-o cromatică cu armonii calme, dar nu lipsite de strălucire. Considerată pe drept cuvânt una dintre cele mai prețioase capodopere ale broderiei medievale românești și universale, învelitoarea de mormânt a Mariei de Mangop este o operă de maturitate a școlii de broderie din Moldova.

Cele mai multe piese de broderie care ni s-au păstrat aparțin fondului liturgic: epitrahile, epitafuri, dvere, aere, vâlvuri liturgice, omofore. În mod special vom remarca epitrahilul de la Putna (ante 1480), pe care apar figurile lui Ștefan cel Mare și fiului său Alexandru, epitrahilul de la Dobrovăț (circa 1504) pe care apare tabloul votiv al lui Ștefan cel Mare și al doamnei Maria Voichița, dverele (1485, 1490, 1500) și mai ales marele epitaf (1490) executat „în mănăstirea Putna” după cum precizează inscripția, dovadă că în chiliile principalei ctitorii domnești funcționau ateliere specializate în această artă.

Din Țara Românească nu se păstrează nici o broderie aparținând acestei perioade, iar în Transilvania vârtejul iconoclast al Reformei abia dacă a cruțat câteva piese. Cum este de așteptat, broderiile liturgice din Transilvania sunt dominate din punct de vedere stilistic de goticul epocii, ele aparținând în primul rând ornatelor preoțești. Pe o casulă confecționată din brocart italian de Lucca este aplicată o cruce dorsală pe care a fost brodată figura lui Iisus răstignit, încadrat de Maria și Ioan și având în extremități însemnele simbolice ale evangheliștilor. Stilistic, piesa se aseamănă cu unele lucrări din Boemia epocii, dar recunoaștem apropiere și cu pictura Transilvaniei din deceniul 1430. O altă cruce dorsală, reprezentând pe Iisus răstignit, împodobește o casulă de la biserica Neagră din Brașov. Compoziția este încă de tip gotic ca și desenul cu anume rigidități și asprimi în tratarea draperiilor. La Muzeul Brukenthal din Sibiu se păstrează trei casule confecționate din brocarturi italiene, pe al căror spate sunt aplicate cruci brodate. Pe brațul transversal al crucii a fost reprezentată *Buna Vestire* iar pe brațul vertical sunt câte patru figuri de sfinți, fie sub baldachine, fie sub arcadele unei arhitecturi sugerate cu mijloace perspectivice de tip renesanțist. Constituind neîndoienic piese de import, aceste broderii ilustrează mai degrabă noua modă artistică ce



Învelitoarea de mormânt a Mariei de
Mangop, detaliu.



Învelitoarea de mormânt a Mariei de
Mangop, Muzeul mănăstirii Putna.



*Dvera Răstignirii
(Muzeul mănăstirii Putna).*

se instaura în Transilvania, decât propriu-zis creația autohtonă. Cu alte cuvinte, alături de altarul poliptic din Mediaș, broderiile sibiene demonstrează procesul de instalare a stilului Renașterii în Transilvania, unde transformări sociale și economice vor conduce în secolul următor la o configurație artistică cu totul nouă.



*Aer (cca 1477),
Muzeul mănăstirii Putna.*

Miniatura⁽³⁷⁾

Spre deosebire de miniaturile occidentale, a căror fascinantă varietate este efectul firesc al corelării artei cărții cu viața de curte, în Țările Române miniatura și împodobirea manuscriselor s-au aflat în statornică legătură cu exigențele mediului monastic teologal, sub semnul unei evidente austerități. Principalele scriptorii și ateliere de miniaturisti cunoscute au funcționat în Moldova, încă de la începutul veacului al XV-lea, la Neamț și apoi, după 1470, la mănăstirea Putna.

Primul mare caligraf și miniaturist cunoscut este Gavril Uric de la Neamț, el însuși fiul unui caligraf din aceeași mănăstire. Epoca sa de formație, în primele decenii ale secolului al XV-lea, corespunde cu o perioadă în care în Moldova vor fi pătruns, nu puține manuscrise de obârșie bizantină sau armeană și este lesne să ni-l imaginăm pe Gavril Uric, ca de altfel pe toți caligrafi moldoveni din acele timpuri, însușindu-și unele soluții compoziționale și unele elemente decorative din manuscrisele cercetate. Deși avem temeinice motive să credem că cele mai multe manuscrise copiate și împodobite de Gavril Uric s-au pierdut, se mai păstrează totuși două evangheliare și încă patru lucrări



diferite, a căror realizare se întinde în timp între anii 1429 și 1447.

Desigur că cea mai importantă operă a marelui caligraf și miniaturist este Evangheliarul doamnei Marina, din 1429, lucrare ce se păstrează în prezent la Biblioteca Bodleiana a Universității din Oxford. Punerea în pagină a textului și scrierea de o mare eleganță, cu trăsături expresive pentru fiecare literă, îl recomandă pe Gavril, în primul rând, ca pe un excelent caligraf. Pe de altă parte, inițialele, decorate mai ales în sistemul arabescului, vinetele și frontispiciile îi oferă lui Uric prilejul să facă adevărate demonstrații de ornametică. În cazul frontispiciilor, este de observat că textura foarte bogată a motivelor ornamentale se înscrie cu claritate într-un cadru suport, unitatea compoziției fiind asigurată de rigoarea diagonalelor și a motivelor dispuse în cerc. Ductul liniar, de o rară eleganță, este neîncetat controlat de bunul gust al caligrafului, care nu alunecă în excese ornamentale sau în înfloriri de prisos. Pe pagina de gardă a fiecărei evanghelii se află câte o reprezentare a evanghelistului-autor, al cărui text este astfel anunțat. Un chenar lat, împodobit cu palmete, asigură fiecărei imagini o ținută somptuoasă, câmpul central al compoziției fiind ocupat de reprezentarea propriu-zisă a evanghelistului. Atitudinile personajelor sunt firești, faldurile vestmintelor cad grele, în învăluri armonios învolburate, iar cadrul arhitectonic, niciodată prea încărcat, participă cu sobrietate la ambianța generală a imaginii. Toate aceste caracteristici și soluții compoziționale decorative, dar mai ales sensul uman al reprezentării sunt calități care s-au impus prin tradiție miniaturistilor din Moldova, făcând o adevărată școală în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Din vremea lui Ștefan cel Mare s-au păstrat numeroase manuscrise, numărul copiștilor și caligrafiilor cunoscuți până în prezent fiind de peste



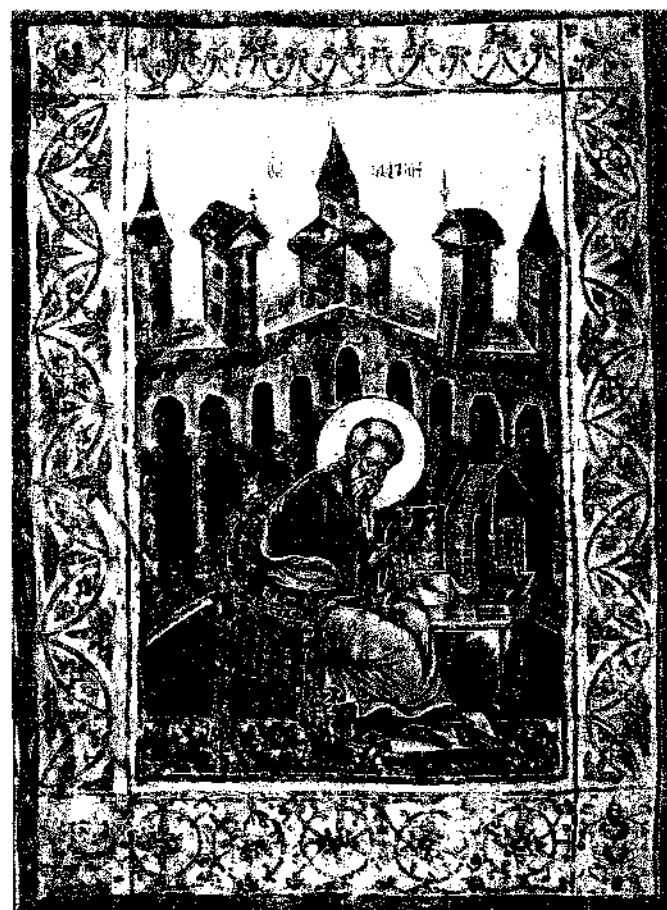
*Gavril Uric, Evanghelistul Luca,
Tetraevangelul din 1429.*

*Gavril Uric, pagină cu frontispiciu și
inițială din Evanghelia lui Luca,
Tetraevangelul din 1436.*



Ieromonahul Nicodim, pagina de frontispiciu din *Evangelia lui Marcu, Tetraevangelul de la Humor, 1473.*

Ieromonahul Nicodim, *Evangelistul Matei, Tetraevangelul de la Humor, 1473.*



douăzeci. Este de observat că atât concepția clară și elegantă de punere în pagină, cât și tipul de inițiale decorative, de frontispicii și de viniete cunoscute din manuscrisele lui Gavril Uric au fost reluate și reinterpretate de urmașii săi, ceea ce asigură o evidentă unitate de stil tuturor manuscriselor din această vreme. Tetraevangelul copiat de ieromonahul Nicodim de la Putna și dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii de la Humor (1473) este prima operă importantă care demonstrează puterea tradiției lui Gavril Uric, ca și procesul de constituire a unei puternice școli locale de caligrafi și miniaturisti¹⁾. Dacă pentru frontispicii și inițiale, ca și pentru miniaturile care îi reprezintă pe cei patru evangheliști, Nicodim s-a inspirat îndeaproape din *Evangeliarul lui Gavril Uric*, în tabloul votiv el a făcut operă de creație originală, reunind într-o singură imagine datele unei reprezentări religioase cu un adevărat tablou de curte. Într-adevăr, Ștefan cel Mare, înfățișat în vestimente princiare, cu coroană pe cap, nu prezintă nimic din convenționalismul obișnuit al tablourilor votive din picturile bizantine. Dimpotrivă, avem de-a face cu un adevărat portret laic.

Principalul reprezentant al miniaturisticii din epoca lui Ștefan cel Mare a fost Teodor Mărișescu, căruia i se datorează mai multe manuscrise miniate datând din anii 1491 – 1499. Urmaș al lui Gavril Uric, el este autorul a cinci *Evangelii*, de o nobilă frumusețe fiind cel scris în 1493, din porunca lui Ștefan cel Mare, pentru biserica cetății Hotin. De o expresivă robustețe plastică este *Evangeliarul* scris în 1502 și împodobit cu miniaturi de Spiridon de la Putna pentru mănăstirea Bistrița. *Evangeliarul de la Bacău* (1491), *Evangeliarul de la Hârlău* (1504), *Evangeliarul de la Putna* (1504 – 1507), *Evangeliarul de la Zografos* (1502)

¹⁾ Tereza Sinigalia, *Entre l'Orient et l'Occident. Les problèmes des premières miniatures votives des Pays Roumains*, în RRHA, 1990, p. 3-18 (TS).

opera călugărului Filip, *Psaltirea logofătului Ioan Tăutu*²⁾ sunt manuscrise care se alătură grupului de opere în cadrul cărora reprezentarea evangheliștilor ocupă un loc important. Alte manuscrise se impun atenției doar prin frumusețea caligrafiei, a frontispiciilor, inițialelor și vinietelor. Amintim *Evangeliarul de la Putna* datorat caligrafului Paladie (1489), *Psaltirea de la Neamț* scrisă de Casian (1470), *Vechiul Testament* scris de Ghervasie de la Putna (1475), *Evangeliarul de la Voroneț* scris de călugărul Pahomie (1490).

Școala de caligrafi și miniaturisti din Moldova a exercitat o benefică influență în Transilvania și în Țara Românească. *Liturghierul* (1481) și *evangeliarul* (1488) de la Feleacu, *liturghierul* de la Alba Iulia scris de Ghervasie de la Putna, sau *tetraevangelul* postelnicului Marcea (1519) sunt toate opere marcate de influența moldovenească, atât în ceea ce privește compoziția generală a paginii, cât și mai ales elementele de decor, frontispicii, inițiale, viniete. Așadar, sub autoritatea nedezmințită a școlii de caligrafie și miniatură din Moldova, se ajunsese la o relativă unitate stilistică pe plan național românesc.

Arta metalelor⁽³⁸⁾

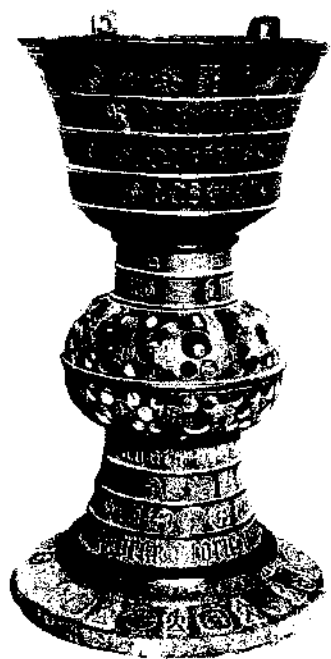
În cursul secolului al XV-lea, arta metalelor – turnatul în bronz și prelucrarea aurului și argintului – a cunoscut o deosebită înflorire în Transilvania, în mai toate orașele existând bresle și meseriași destoinici. Beneficiind de exploatarea locală de minereu prețios, ca și de extinderea legăturilor comerciale cu diverse țări ale Europei, centrele meșteșugărești ale Transilvaniei au făcut din arta metalelor o importantă pârghie economică, dar și social-politică pentru că, nu o dată, meșterii aurari și argintari au ajuns în poziții fruntașe din ierarhia voievodatului. Printre principalii comanditari ai argintarilor din Transilvania s-au numărat domnitorii români, ale căror solicitări au privit deopotrivă podoabele vestimentare, vasele de ospaț, dar și obiectele liturgice care trebuiau să respecte canoanele formale și iconografice de obârșie bizantină. Mai adăugăm împrejurarea că importante ateliere de argintari funcționau la Suceava, la Târgoviște și în alte orașe din Moldova sau din Țara Românească, pentru a înțelege că în cursul secolului al XV-lea configurația stilistică a argintăriei din Țările Române a fost destul de complexă, alături de formele gotice, frecvente în Transilvania, întâlnindu-se forme de obârșie bizantino-balcanică, prelucrările locale și sintezele stilistice conducând la realizări de inconfundabilă originalitate.

Turnătoria artistică în bronz atestată documentar în mai multe centre transilvănene – la Sibiu, Brașov, Sighișoara, Oradea, Arad etc. – s-a concretizat mai ales în cristeițe și clopote, piese care, pe lângă compoziția generală a formei, se impun atenției prin frumusețea decorului constând din inscripții, reliefuri figurative, vrejuri vegetale etc. În anul 1404 se turna, cu probabilitate într-un atelier sibian, cristeița bisericii evanghelice din Alțâna, piesă cu siluetă armonioasă, discret împodobită cu vrejuri de viță și embleme heraldice.

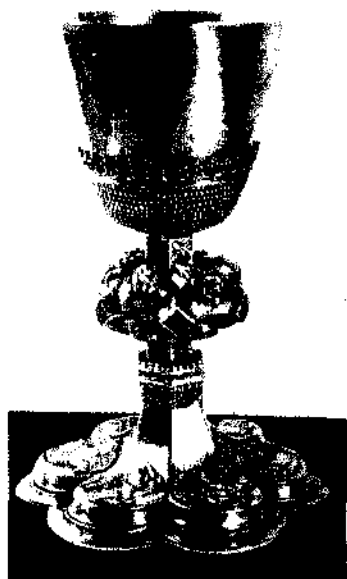
²⁾ *Psaltirea logofătului Ioan Tăutu* se află la Muzeul din Ujgorod (Ucraina), cf. Carmen Ghika, *Vel logofătul Ioan Tăutu: cea mai veche miniatură a unui dregător*, în SCIA 1968, nr. 1, p. 114-117; Tereza Sinigalia *Une hypothèse iconographique*, în RRHA, 1998, p. 33-44 (TS).



Ieromonahul Nicodim, Ștefan cel Mare, tablou votiv – *Tetraevangelul de la Humor.*



Cristelnița lui Leonhardus.



Potir, biserica evanghelică din Rupea.

În anul 1438, meșterul Leonhardus din Sibiu, cunoscut cu vestit turnător de clopote, realiza pentru biserica parohială din oraș o cristelniță de o remarcabilă calitate artistică. Având aspectul unui potir de mari dimensiuni, ea este decorată cu 228 de plachete cu motive în relief, unele cu caracter heraldic, altele inspirate din teme biblice. Dintre acestea din urmă, multe sunt inspirate, atât din punct de vedere iconografic, cât și stilistic, din modele bizantine, ceea ce demonstrează că meșterul respectiv executase comenzi și pentru Țara Românească. Valoroase sunt și cristelnițele de la Sighișoara (meșter Jacob, 1440), Daiu secuiescă și Brădeni, toate părând a proveni din același atelier. Dintre clopote, primul care se cuvine a fi amintit este cel turnat în anul 1413 de meșterul Hanos, probabil un sibian, pentru biserica mănăstirii Cotmeana. La Sighișoara, Dupuș, Beia, Mediaș, Șmig, la Sâncraiu de Mureș, Târcești și în alte localități se păstrează numeroase clopote din secolul al XV-lea, printre marii meșteri cunoscuți fiind Johannes Wertheim de la Sibiu și Leonhardus, autorul cristelniței despre care a fost vorba mai sus. Către sfârșitul veacului, foarte cunoscut era atelierul meșterului Emeric din Oradea, dar și cel al lui Martin din Sibiu, meșter care în anul 1491 ajungea în conducerea orașului.

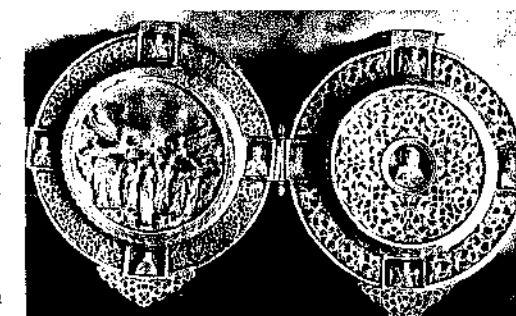
Incomparabil mai numeroase, piesele de argintărie invită la un popas mai îndelungat atât prin diversitatea obiectelor, cât și prin problemele stilistice pe care le ridică. La începutul secolului al XV-lea, într-o vreme când, în domeniul picturii murale, putuse fi invocată influența tiroleză și, în general, din zona Alpilor, arta potirelor transilvănene se înscrie în aceeași sferă de relații. Principalele caracteristici formale ce pot fi puse în evidență sunt următoarele: tălpile polilobate, picioarele cu fațete care se racordează la dispoziția lobată a tălpilor, nodurile cu forme variate, cupa alungită pe verticală. Potirele de la Prejmer (jud. Brașov), Bunești (jud. Brașov), Dupuș (jud. Sibiu), acesta din urmă operă a meșterului Tobias, ca și potirele de la Gușterița, Slimnic, Cislădioara, Șelimbăr (toate în jud. Sibiu) ilustrează o primă etapă a îmbogățirii aparatului decorativ al potirelor. În a doua jumătate a secolului al XV-lea, aparatul ornamental se complică și tinde să se înalțe pe cupă, cuprinzând-o progresiv până mai sus de jumătate. Folosind tehnici combinate – ciocănire, gravare, turnare, email – argintarii transilvăneni au recurs la o morfologie decorativă tot mai complexă, folosind deopotrivă motive vegetale, zoomorfe sau antropomorfe (în acest din urmă caz referirile la teme biblice fiind frecvente); de asemenea se înmulțesc vrejurile vegetale sau decorațiile cu perle metalice. Piese reprezentative pentru această fază stilistică sunt potirele de la Rupea, Saschiz, Băgaciu, Slimnic. De la Slimnic provine și un potir al cărui nod este decorat cu un fel de edicul gotic prevăzut cu ferestre traforate și contraforturi cu arcuri butante.

Alături de potire, pentru argintăria de stil gotic mai pot fi amintite hrismatorii, crucifixe, monstranțe, comună fiind tendința de complicare a decorului, în consens cu întreaga evoluție a goticului târziu. Provenind din ateliere transilvănene și purtând, în consecință, o evidentă marcă de stil gotic sunt și cădelnițele de la mănăstirile Putna și Bistrița (jud. Vâlcea). Dăruită de Ștefan cel Mare în 1470, cădelnița de la Putna are focarul tratat asemănător unui potir, iar capacul are forma unui edicul gotic cu trei rânduri de ferestre suprapuse, fiecare rând fiind abundent decorat cu traforuri și fleuroane. Întru totul asemănătoare este cădelnița dăruită de boierii Craiovești mănăstirii lor de la Bistrița, ceea ce demonstrează circulația aceluiași forme în Moldova și în Țara Românească.



Ferecătura evangheliarului de la Humor, «Pogorârea la iad» (1487).

În paralel cu argintăria de stil gotic, dar interferându-se adesea cu ea, în Țara Românească și în Moldova a existat o producție de expresie stilistică bizantino-balcanică, destinată lăcașurilor de cult ortodoxe. O piesă timpurie este ferecătura evangheliarului lui Nicodim (1405). Fetele ferecăturii sunt modelate în tehnica ciocănirii, pe placa din față fiind reprezentată *Răstignirea*, încadrată de heruvimi, profeți și apostoli, iar pe placa din spate este figurată *Pogorârea la iad*, încadrată de un vrej vegetal. Autorul, nu prea îndemânatic, era la curent cu modelele iconografice ale timpului, realizând chiar o interesantă absorbție de elemente ornamentale, de largă circulație în acea vreme prin intermediul manuscriselor armenesti. Unui meșter transilvănean îi este atribuită, verosimil, ferecătura ce îmbracă Tetraevangelul scris în 1436 de Gavril Uric de la Neamț și dăruit de cneazul Lațcu Cânde, refugiat din Țara Hațegului în Moldova, unde a dobândit rangul de pârcaľab. Dimpotrivă, într-un atelier de argintărie de la mănăstirea Humor era executată ferecătura din 1487, dăruită de Ștefan cel Mare. Având pe față *Pogorârea la iad*, iar pe verso *Adormirea Maicii Domnului*, cele două scoarțe ale ferecăturii au chenare formate din vrejuri vegetale și din inscripția dedicatorie, în plus, pe față, intervin patru caboșoane din pietre semiprețioase, iar pe verso patru bumbi striate. Tot unui atelier din Moldova îi poate fi atribuită ferecătura evangheliarului pe care vistiernicul Isac îi dăruia, în 1498, mitropoliei de la Feleacu. Pe față este înfățișată tema *Rugăciunii*, cu Iisus Pantocrator încadrat de Maria și Ioan Botezătorul, iar în medaliaoane apar figurile celor patru evangheliști.



Panaghiarul de la Snagov (1431).

Racla de argint a
Sfântului Ioan cel Nou,
detaliu.



Deosebit de valoros din punct de vedere artistic este grupul panaghiarelor, piese a căror semnificație simbolică a impus întotdeauna o execuție mai îngrijită și un decor mai complicat. O adevărată capodoperă a genului este panaghiarul de la Snagov, dăruit în 1431 de Drăghici Vintilescu. Cele două capace sunt decorate la exterior cu imaginea *Înălțării* și cu figura lui Iisus binecuvântând, bordurile minuios desenate fiind realizate cu vrejuri vegetale. În interior, unul din capace este decorat cu tema *Rugăciune (Deisis)*, încadrată de vrejuri și simbolurile apocaliptice ale evangheliștilor, capacul opus fiind decorat doar pe bordură cu imagini de sfinți și heruvimi. Panaghiarul dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii Neamț (1502) a fost lucrat chiar în atelierul de argintărie al acestei mănăstiri și probabil că tot de acolo provine și panaghiarul dăruit de Alexandru bisericii sale din Bacău, anterior anului 1496. De o fastuoasă frumusețe sunt așa-zisele evantaie liturgice sau ripide păstrate la mănăstirea Putna (1497), un alt evantai liturgic dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii athonite Zografos (1488) aflându-se astăzi în insula Patmos. Interpretând cu abilitate forma unor patrulebi gotici, ripidele de la Putna sunt decorate cu figuri de serafimi, de asemenea cu un abundent decor floral executat în tehnica traforului. Ținând seama de motivele decorative și de tehnica de execuție, se poate crede că aceste evantaie liturgice au fost executate de atelierul de argintărie de la mănăstirea Neamț.

Dar capodopera argintăriei din Moldova și totodată din Țările Române în secolul al XV-lea este, neîndoiește, racla de argint a Sfântului Ioan cel Nou, aflată astăzi în biserica Sf. Gheorghe din Suceava⁽³⁹⁾. Aduse la Suceava, prin grija lui Alexandru cel Bun, în anii 1414 – 1415, moaștele au fost depuse inițial în biserica Mirăușilor, curând după aceea fiind așezate într-o raclă somptuoasă, decorată cu imagini din viața și patimile sfântului martir. Modelate prin ciocănire și gravare, plăcile de argint ce compun racla sunt opera unui meșter abil dar sobru, care a rezervat elementului ornamental propriu-zis un rol de discretă agrementare. Pus în situația să nareze viața unui sfânt quasi-contemporan, victimă a tătarilor care continuau să amenințe liniștea Moldovei, meșterul argintar a ilustrat o iconografie originală, elaborată probabil în mediul cărturăresc al Sucevei și care avea să devină prototip pentru reprezentările vieții sfântului din

Cădelnița de la Bistrița (jud. Vâlcea).



picturile murale în secolul următor. Îmbinând sugestii iconografice bizantine cu referiri directe la costumele și armele epocii, ferecătura racliei Sfântului Ioan cel Nou este o operă pe cât de valoroasă, pe atât de semnificativă pentru resursele artistice ale Moldovei din epoca lui Alexandru cel Bun.

Cercetările arheologice din ultimii ani au dat la iveală numeroase podoabe vestimentare executate din metale prețioase, cele mai multe vădind aceleași forme de confluență dintre Orient și Occident, pe fondul constituit al tradițiilor locale, a căror capacitate de absorbție și de sinteză am putut s-o remarcăm și până aici.

Ceramica⁽⁴⁰⁾

Vorbindu-se despre arhitectura monumentelor religioase din epoca lui Ștefan cel Mare, a fost remarcată, de mai multe ori, importanța decorului ceramic pe fațade. Încununând partea superioară a monumentelor imediat sub cornișe, asemenea unor paruri multicolore de sărbătoare, discurile de ceramică smălțuită creează în pauza de umbră de sub acoperiș un decor deosebit de prețios, agrementat cu reliefuri heraldice sau cu smălțuri colorate. Uneori discurile ceramice decorează arhivoltele arcurilor și ancadramentelor, ca la biserica mănăstirii Neamț sau ca la biserica Sf. Nicolae din Bălinești. Primul monument dispune, în plus, de efectele decorative ale bandourilor verticale constituite din cărămizi smălțuite. Cărămida smălțuită ocupă, de asemenea, un loc important la biserica Sf. Ion din Piatra, unde decorează absida altarului și partea superioară a monumentului, sub forma unor motive geometrice. Inspirându-se, deopotrivă, din modele bizantine și occidentale, constructorii moldoveni au realizat o originală sinteză, felul în care este organizat decorul ceramic pe fațadele ctitoriiilor lui Ștefan cel Mare fiind fără echivalent în arhitectura Europei medievale.

Dar, așa cum au demonstrat cercetările arheologice, problema decorului ceramic trebuie considerată într-o perspectivă mai largă. Într-adevăr, pretutindeni în țară au fost descoperite discuri, plăci și cahle din ceramică smălțuită sau nesmălțuită, decorată prin gravare sau în relief cu motive heraldice, cu teme biblice sau cu motive vegetale și animaliere. La Suceava, la Baia, la Piatra, la Iași, la Vaslui, la Vorniceni, la Probota, la Bistrița-Neamț, la Târgoviște, la Bradu, la Râmnicu-Vâlcea, la Sighișoara, la Cluj, la Sibiu, numărul mare de discuri sau de plăci și cahle ceramice trebuie pus în legătură atât cu existența unor puternice ateliere locale, cât și cu o adevărată modă în utilizarea decorului ceramic. Din categoria motivelor de largă circulație heraldică se cer amintite sirena cu două cozi (așa-zisa Melusina), perechea de îndrăgostiți, cerbul, leul rampant, manticora, în Moldova fiind destul de răspândite cahlele sau discurile ceramice decorate cu stema țării. Frecventă este și tema vânătoarească a *șoimarului*, în legătură cu care poate fi pusă și reprezentarea luptei Sfântului Gheorghe cu balaurul. Alături de motivele animaliere cu caracter heraldic amintite mai sus, apar uneori elefantul, cămila și tot din aria de inspirație exotică, într-o viziune decorativă de obârșie orientală, provin reprezentările de păsări. Decorul ceramic interior se prezenta sub forma unor placaje, soluție care ar putea fi interpretată în legătură cu înrăuririle artei musulmane, înrăuriri sesizabile de altfel și în arta occidentală. La Baia (jud. Suceava), mai multe bordeie



Cahlă de sobă de la casa domnească din
Suceava, perechea îndrăgostiților.



Disc de ceramică smălțuită
decorat cu leul rampant.

Biserica Sf. Nicolae din Bălinești,
detaliu de fațadă cu decor de ceramică
smălțuită



ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN TRE MEDIEVAL ȘI MODERN



Disc de ceramică smălțuită decorat cu
stema Moldovei.



Cahlă de sobă de la casa domnească din
Piatra Neamț, «Vas cu flori».

de mari dimensiuni par să fi fost decorate astfel, sugerând ideea unor interioare mult mai fastuoase decât se putea bănui pentru niște locuințe semi-îngropate. Foarte răspândite în epocă au fost sobele cu cahlle decorate, descoperiri importante fiind făcute la Râmnicu-Vâlcea, Curtea de Argeș, Târgoviște, Vaslui, Piatra Neamț, Baia, Suceava, Humor⁽⁴¹⁾.

O adevărată antologie a cahllelor de sobă și a sistemului decorativ ceramic este oferită de uriașa sobă gotică descoperită în casa de oște de pe platoul cetății de la Suceava⁽⁴²⁾. Ocupând o suprafață de 7,80 m.p. și având o înălțime de 3,80 m., soba de la Suceava este alcătuită din mai multe zeci de cahlle de diferite tipuri, lăsând să se întrevadă importanța pe care sobele de acest gen o aveau în economia artistică a interioarelor din curțile și reședințele domnești. Abia la început, cercetările privind ceramica ornamentală din secolul al XV-lea permit să conducă la rezultate relevante privind atât avaturile acestui gen artistic, cât și modulațiile stilistice ale întregii epoci⁴³.

⁴¹ Preocuparea pentru decorul cahllelor de sobă se reflectă în publicarea tot mai numeroaselor descoperiri, ele făcând și obiectul unor teze de doctorat (Paraschiva Victoria Batariuc, *Cahlle din Moldova medievală. Secolele XIV-XVII*, Suceava, 1999) (TS).

SECOLUL AL XVI-LEA

*Bizanț după Bizanț.
Aurora unității naționale.*

Odată cu stingeră din viață a lui Ștefan cel Mare – întâmplată la 2 iulie 1504 –, Țările Române pierdeau nu numai un glorios domnitor, dar și un sprijin moral de neînlocuit, rămânând tot mai mult pradă incertitudinilor. În interior, neîncetatele lupte pricinuite de fascinanta atracție a puterii și tendințele centrifuge ale marii nobilimi provocau neîncetate surpări ale orânduirii de stat, slăbind în mod primejdios capacitatea de apărare. Nedreptățile sociale, ajunse la paroxism, incitau pe cei asupriți la sângeroase răcoale, ca aceea din 1514 în fruntea căreia s-a aflat Gheorghe Doja. Represaliile au fost cumplite, iar iobăgimea românească a căzut pradă sângerosului *Tripartit* al lui Werböcz, care statua în fapt o triplă persecuție: socială, națională și religioasă. De slăbiciunile interne ale Țărilor Române au profitat în primul rând turcii, a căror putere tocmai atunci ajunsese la zenit, sub conducerea sultanului Suleyman Muhteșem-Magnificul.

În urma bătăliei de la Mohács (1526), regatul Ungariei s-a prăbușit, dispărând pentru mai multă vreme de pe harta Europei. Respectând statutul de autonomie al Transilvaniei, turcii nu au ocupat-o, dar i-au impus regimul de vasalitate, astfel că de la acea dată toate Țările Române s-au văzut sub puterea aceluiși amenințător suzeran: Poarta otomană. În aceste condiții, legăturile dintre Țările Române au sporit neîncetat, dacă nu întotdeauna pe plan politic în orice caz pe plan cultural, schimbul de meșteri și de forme artistice devenind mai frecvent decât înainte. Lipsiți de sprijin intern, locuitorii Transilvaniei – nu numai românii, ci deopotrivă sașii și secuii – au făcut deseori apel la domnitorii de dincolo de munte, iar cititoriile acestora pe pământ transilvan au însemnat nu o dată germeni de polarizare și de unitate.

La începutul veacului, după stingeră lui Ștefan cel Mare, al cărui fiu, Bogdan al III-lea, se arăta prea slab pentru cărmuirea țării, domnitorii munteni, Radu cel Mare și apoi Neagoe Basarab, au înțeles că împotriva turcilor principalul instrument de luptă a devenit cultura și, ca urmare, au făcut din inițiativele culturale și artistice un instrument de prestigiu și de protectorat spiritual în întregul spațiu al orientului ortodox, căzut sub stăpânirea otomană. Radu de la Afumați și Petru Rareș au reușit pentru scurtă vreme să redobândească libertatea de acțiune politică și militară, curajoasele lor campanii retonificând speranțele multor popoare căzute sub turci. Temerarul Petru Rareș a fost primul care a intuit posibilitatea unei uniri efective a Țărilor Române, acțiunile sale din Transilvania constituind o strălucită prefațare a epocii lui Mihai Viteazul.

Către mijlocul secolului al XVI-lea, legăturile dintre Țările Române deveniseră atât de intense, încât nu ne va mai mira dacă Doamna Chiajna, fiica lui Petru Rareș, năzuia să-și așeze fiii pe tronurile Moldovei și Țării Românești, împlinind în fapt o unitate a celor două țări sub nemijlocita sa conducere. Stimulate de relațiile politice tot mai strânse dintre voievodatele românești, schimburile culturale și artistice s-au

dezvoltat neîncetat, fiind confirmate de circulația cărților și a meșterilor, de forme arhitectonice, de teme iconografice, etc.

Deosebit de importantă în instituirea unei atitudini culturale comune a fost politica de protectorat, pe care voievozii români au exercitat-o în peninsula Balcanică și în întregul orient ortodox căzut sub jugul apăsător al Porții otomane. Urmând exemplul lui Vlaicu Vodă care, încă din secolul al XIV-lea, reconstruise în întregime mănăstirea Kutlumuș de la muntele Athos, în secolul al XV-lea mai mulți voievozi s-au învrednicit cu calitatea de ctitori la Sfântul Munte⁽¹⁾, principalul susținător fiind Ștefan cel Mare, căruia i se datorează mai multe reparații și construcții noi, de o notabilă amploare fiind acelea de la Vatopedi, Ivron și Xeropotam. În fapt, după căderea Constantinopolului sub stăpânirea otomană, moștenirea spirituală a dispărutului imperiu bizantin a putut fi salvată cu ajutorul nemijlocit al domnitorilor români care, prin Ștefan cel Mare, Radu cel Mare, Neagoe Basarab, Petru Rareș, Alexandru Lăpușneanu și alții, au exercitat un benefic protectorat la Athos, la Meteore, la Rila, la Krušedol, în Epir, la Ierusalim și până în îndepărtatul Sinai. Importanțele dăruite făcute așezămintelor monastice din acele locuri au avut menirea să păstreze în viață instituțiile tradiționale, prin intermediul cărora puteau fi păzite și întreținute valorile naționale și conștiința luptei antiotomane pentru libertate.

Nu vom uita, în legătură cu complexa configurație a acestui secol, importanța Reformei cu al său cortegiu de implicații religioase, sociale, politice dar și profund culturale, căci tocmai aceste împrejurări au favorizat apariția primelor tipărituri în limba națională, cărțile ieșite din teascurile lui Coresi la Brașov și la Târgoviște constituind pentru Țările Române un important element de unitate. În același timp, atitudinea antireformistă va determina elaborarea unor programe iconografice specifice mediului românesc, profunda lor originalitate fiind deseori remarcată. Pe de altă parte, iobagii români din Crișana, Maramureș, Transilvania și Banat, asupra cărora sângerosul *Tripartit* al lui Werböczy apăsa ca un cumplit blestem, au recurs tot mai des la sprijinul moral și material al domnitorilor de dincolo de munte, dăruirile și ctitoriile acestora constituind în mod frecvent punți de legătură stimulatoare pentru fenomenul cultural și artistic românesc.

În perspectiva acestor atât de complexe fapte și împrejurări, nu va surprinde dacă, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, arta din ținuturile românești va prezenta numeroase trăsături comune, anticipând, prin semnificațiile sale de unitate culturală, marele eveniment al unirii politice săvârșite sub gloriosul sceptru al lui Mihai Viteazul.



Cetatea Soroca, vedere cu turnul de poartă.

Arhitectura fortificată

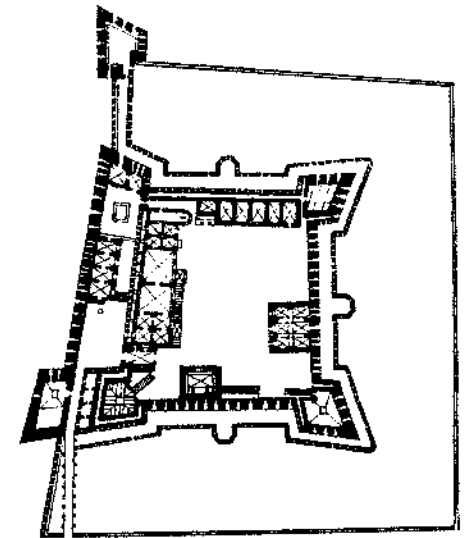
Ca și în secolul precedent, în cursul secolului al XVI-lea principalele eforturi constructive s-au orientat către amenajările defensive fortificate: cetăți militare, cetăți orașenești și țărănești, curți întărite și castele, mănăstiri și biserici fortificate. Între timp, mai multe cetăți fortificate căzuseră sub stăpânirea otomană. Cetățile dunărene – Turnu, Giurgiu, Brăila, Chilia – de asemenea Cetatea Albă, iar în vestul țării cetatea Timișoara fuseseră cucerite de turci cu prețul unor grele lupte, făcând necesare noi eforturi de apărare. Sub efectul interdicțiilor impuse de

Poartă, în Țara Românească și în Moldova așezările urbane abia dacă și-au putut îngădui ridicarea unor valuri de pământ și a unor palânci. Ineficiente în fața unor armate regulate, aceste amenajări defensive puteau face totuși față cetelor de prădalnici, atât de numeroase în condițiile slăbirii puterii de apărare a statului. Resturi mai importante din aceste fortificații se păstrează la Târgoviște, dar ele au existat la București, la Vaslui, la Iași, la Bacău și în jurul altor localități.

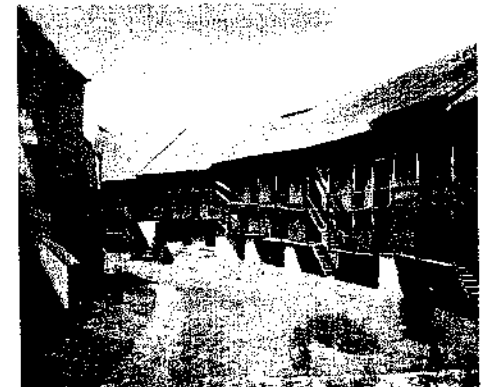
În Transilvania, așezările urbane care beneficiau de vechile imunități ale coloniștilor sași își întregeau sistemul de fortificații, adaptându-l progresiv la exigența armelor de foc. La Sibiu, oraș care dispunea, încă din secolul al XV-lea, de un ansamblu reductabil de cortine și turnuri, au fost efectuate doar lucrări de modernizare a fortificațiilor existente. Un impresionant efort a fost necesar pentru terminarea sistemului defensiv al orașului Brașov. Masivele cortine din piatră și cărămidă au fost protejate spre exterior cu șanțuri adânci, din loc în loc fiind flancate de turnuri sau de puternice bastioane, uneori având aspectul unei veritabile cetăți autonome, ca frumosul bastion al țesătorilor, integral păstrat. În plus, din sistemul defensiv al Brașovului făceau parte turnuri de supraveghere – ca Turnul Negru sau Bastionul Alb – care străjuiesc și astăzi orașul, pe dealul Varte. Importante lucrări s-au întreprins în același secol la Cluj, la Sighișoara, la Mediaș și la Bistrița, încât, dincolo de necesare reparații sau de unele transformări ulterioare, se poate spune că în această vreme au fost definitiv siluetele marilor ansambluri defensive ale orașelor transilvănene.

Datorită temerarului Petru Rareș, care și-a îngăduit să înfrunte puterea Sublimei Porți, frontiera de răsărit a Moldovei a fost înzestrată cu două noi cetăți: Soroca și Tighina. De plan circular, cu patru turnuri circulare și un turn pătrat de poartă, cetatea Soroca, refăcută din piatră pe locul unei mai vechi fortificații de lemn, în 1543, cu folosirea unor meșteri bistrițeni, are o întindere mică, dar este impresionantă ca siluetă. Ea păstrează întreaga pânză de ziduri înalte de 15 – 20 metri, încununate cu merloane și creneluri. Cetatea Tighina, precedată de o fortificație ușoară care păzea un important punct de vamă, a fost construită de Petru Rareș pe un plan patrulater, cu turnuri circulare și dreptunghiulare. Cucerită de armatele lui Suleyman Magnificul, în 1538, a fost amplificată curând după aceea, lucrările fiind terminate în 1541, iar Tighina a devenit reședința unei raiale turcești cunoscută sub denumirea de Bender.

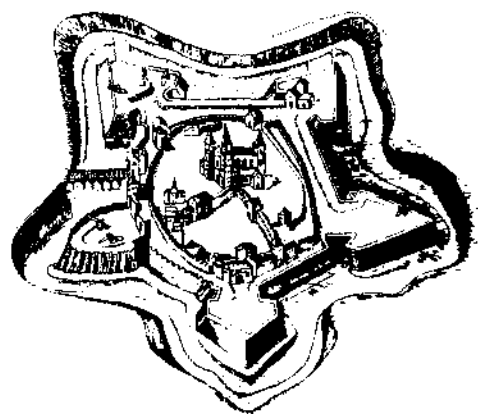
În Crișana, Banat și Transilvania, teritorii neîncetat disputate de cele două mari imperii, otoman și austriac, în secolul al XVI-lea s-a răspândit moda cetăților bastionare în stil italian. Dacă la Alba Iulia și la Aiud reconstruirea vechilor cetăți se făcea cu păstrarea turnurilor de artilerie, la cetatea Gherla, construită în timpul principelui Ion Zăpolya și a cardinalului Martinuzzi (1535 – 1551), a fost adoptat sistemul bastioanelor pentagonale. Având un plan patrulater, cu bastioanele situate în colțuri, cetatea Gherla dispunea de o amplă curte interioară în care, către 1551, italianul Domenico da Bologna a construit o reședință nobiliară, prilej de pătrundere a unor elemente decorative aparținând stilistic Renașterii italiene. O fortificație de tip bastionar, aparținând tot primei jumătăți a secolului al XVI-lea, este așa-numita cetățuie a Brașovului, de plan romboidal, cu bastioane scurte pe colțuri. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea se construiesc noi cetăți de tip bastionar la Satu Mare, Caransebeș, Arad, Oradea. Meșteri și arhitecți italieni ca Filippo Pigafetta, Paolo Catanio, Ottavio Boldigara și alții răspândesc acum



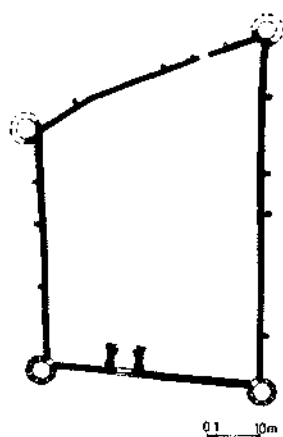
Cetatea Gherla (jud. Cluj), plan general



Prejmer (jud. Brașov), cetatea țărănească, vedere interioară cu încăperile de refugiu.



Cetatea Oradea (după stampa lui J. Hoepfuegel).



Cetatea Bradu (jud. Buzău), plan și vedere generală.

bastioanele pentagonale cu gât și urechi, forme caracteristice stilului italian nou. Cea mai importantă cetate de acest tip este cea de la Oradea, care prezintă un plan central, cu cinci bastioane: în grosime de 2 – 3 metri și înălțime de 9 – 10 metri, zidurile bastioanelor și incintei au fost construite din cărămidă pe un pat de piatră și având muchiile din blocuri de piatră fățuită.

În directă legătură cu construcțiile de cetăți militare și orășenești, se cer a fi considerate, pentru această epocă, cetățile construite de domnitorii români pentru protecția unor importante ansambluri mănăstirești. Evident, ideea fortificării mănăstirilor nu era nouă, dar trebuie observat că atât în Moldova, cât și în Țara Românească amenajările defensive de acest fel sunt în directă legătură cu ctitoriile domnești, ele constituind în fapt o formă deglizată de cetate propriu-zisă. Sub aparența unor fortificații mănăstirești, era înșelată vigilența Porții otomane, domnitorii români putând realiza astfel un program constructiv care, altminteri, cădea sub incidența interdicțiilor asprului suzeran. Că nu este vorba doar despre o fortificație mănăstirească, faptul rezultă cu claritate din împrejurarea că toate aceste cetăți adăpostesc și o reședință domnească. Precedentul fusese creat încă din secolul al XV-lea, la mănăstirea Putna unde, alături de biserică și construcțiile monahale, se afla și o importantă reședință a lui Ștefan cel Mare. În stadiul actual al cercetărilor nu știm în ce măsură mănăstirea episcopiei de la Curtea de Argeș, ctitorită de Neagoe Basarab, a dispus de la început de o incintă fortificată. În această situație, trebuie să considerăm că cea mai veche cetate mănăstirească este cetatea construită de Vintilă Vodă pentru mănăstirea Menedicului. Așezată pe un bot de deal, ușor de apărat, cetatea lui Vintilă Vodă avea o incintă patrulateră, cu una din laturi neregulată, fiind prevăzută cu turnuri circulare la colțuri și un puternic turn de poartă patrulater. Întru-totul asemănătoare este cetatea Bradu⁽²⁾, construită către mijlocul secolului al XVI-lea, probabil din inițiativa Doamnei Rada. Bine păstrată este cetatea mănăstirească de la Probota, ctitoria lui Petru Rareș (1530). Reinnoită de Vasile Lupu în 1647, curtilele păstrează vechea lor dispoziție, caracteristică fiind latura de răsărit cu două turnuri patrulatere la colțuri și un puternic turn de poartă, de asemenea patrulater, în partea de mijloc. Sistemul incintelor patrulatere cu turnuri de colț și turn de poartă pe una din laturi se regăsește la mănăstirile Moldovița (aici turnul de nord-vest este circular), de asemenea la Slatina și la Sucevița. La Slatina, ctitoria lui Alexandru Lăpușneanu, trebuie remarcată masivitatea zidurilor, trănicia turnurilor de colț și mai ales redutabilul turn de poartă al cărui gang prelung putea fi ușor controlat. De-a lungul zidurilor se aflau drumuri de strajă sprijinite pe console, pe arcuri din piatră, sistem preluat din Transilvania și care va fi apoi utilizat și la alte incinte mănăstirești din Moldova. Dimensiunile foarte mari ale cetății de la Slatina (cu laturi de peste 100 metri) au fost reluate și la cetatea mănăstirii Sucevița. Prezintă un plan regulat, de 100 x 100 m, cetatea Suceviței are ziduri înalte de peste 12 metri, colțurile incintei fiind flancate de turnuri poligonale, exceptând turnul de poartă și turnul de nord-vest, care au un plan patrulater.

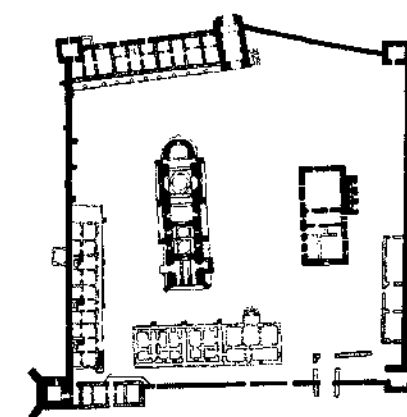
Continuând acțiunile de fortificare inițiate încă în secolul precedent, numeroase așezări țărănești din zonele de colonizare săsească⁽³⁾ sau secuiească⁽⁴⁾ au fost înzestrate cu cetăți de refugiu și de apărare, cele mai multe organizate în jurul bisericii parohiale, uneori transformată ea

însăși într-un puternic reduct. Vorbind despre bisericile fortificate din Transilvania este locul să observăm că ideea fortificării bisericilor este veche și că ea poate fi întâlnită în diverse părți ale Europei medievale, în Spania ca și în Franța, în Italia sau în Germania, dar nicăieri și nicicând numărul unor asemenea amenajări nu a ajuns atât de mare încât să poată fi considerat ca un fenomen specific. Dimpotrivă, în Transilvania, cetățile țărănești de tipul bisericilor fortificate se păstrează în număr mare, iar inventivitatea soluțiilor defensive și expresivitatea plastică a amenajărilor le conferă o particulară frumusețe, ele constituind în ansamblu cea mai importantă contribuție pe care arhitectura medievală a Transilvaniei a adus-o patrimoniului arhitectonic european. Dacă secolul al XV-lea declanșase campania amenajărilor defensive din mediul rural, de-a lungul secolului al XVI-lea eforturile constructive s-au rotunjit, cele mai multe cetăți țărănești ajungând la o configurație foarte apropiată de aceea pe care o cunoaștem și astăzi.

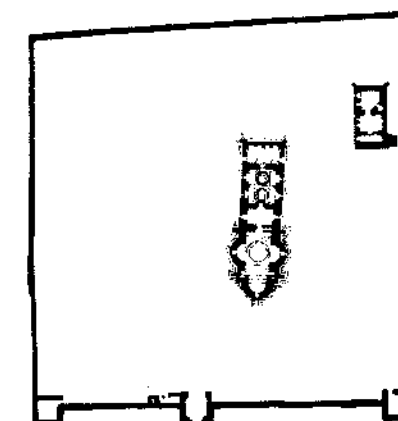
Datorită condițiilor locale de teren, de materiale, de resurse bănești și, nu în ultimul rând, de tradiții, cetățile țărănești transilvănene prezintă o excepțională varietate de forme, încât încercarea de a stabili mai multe grupuri tipologice întâmpină serioase dificultăți. În Țara Bârsei predomină incintele fortificate de plan oval, aproape circular, cu ziduri înalte, întărite din loc în loc cu turnuri și bastioane. Aflată în mijlocul cetății, biserica parohială nu este fortificată, întreaga sarcină a apărării căzând pe seama fortificațiilor perimetrale. De-a lungul curtelor au fost construite, pe mai multe niveluri, încăperi de refugiu, în care se păstrau rezervele de provizii și în care, la vreme de primejdie, se putea adăposti întreaga populație a satului. Din grupul tipologic al Țării Bârsei fac parte cetățile țărănești de la Prejmer, Hărman, Sânpetru, Codlea, Vulcan, Ghimbav, Cristian, Rodbav, Hălchiu, cu precizarea că la fiecare aplicarea soluțiilor constructive a fost făcută cu foarte multă libertate, în folosul unei pronunțate individualizări.

În părțile Sibiului, incluzând văile râurilor Cibin, Hârtibaciu și Vișa, incintele fortificate sunt tot de tip oval sau poligonal ca la Cisnădie, Șura Mare, Șeica Mare, Șeica Mică, Axente Sever. De proporții mai mici decât incintele fortificate din Țara Bârsei, cetățile țărănești din părțile Sibiului au ca principală caracteristică fortificarea bisericii. La Axente Sever, corul pătrat al bisericii a fost încălecat de un turn scund, foarte viguros, iar la Șura Mare, Șeica Mică, Șeica Mare și Buzd, corul și absida au fost supraînălțate de un puternic turn prevăzut cu drum de strajă și ferestre de tragere, întreaga parte de răsărit a bisericilor dobândind aspectul unui donjon. Plastica exterioară a amenajărilor defensive din zona Sibiului este de o mare varietate, rezultând din combinația ferestrelor de tragere, a gurilor de aruncare sau gurilor de păcură care sunt tratate fie sub formă de arcade pe consolele de tragere, fie sub forma unor foarte lungi arcaturi care subîntind drumul de strajă între două contraforturi. La cetatea țărănească din Șeica Mică mai trebuie observat că, între biserică și dubla incintă de formă ovală care o înconjoară, se află o puternică barbacană, piesă demonstrativă pentru capacitatea de sistematizare a unui spațiu dat, în care pot fi recunoscute atât dorința fermă de autoapărare, cât și un anume sens al frumuseții volumelor construite.

Zona de podiș a Transilvaniei, străbătută de râurile Târnava Mare și Târnava Mică, este populată cu numeroase cetăți țărănești deosebit de variate ca forme, a căror principală caracteristică este adaptarea la



Mănăstirea Slatina, plan general cu incinta fortificată.



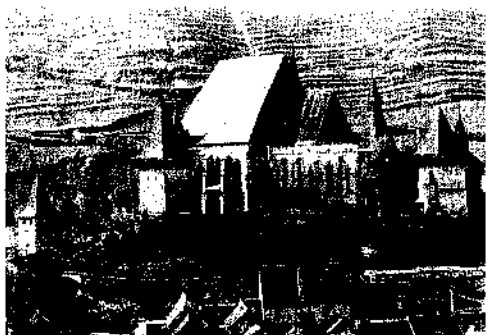
Probota, cetatea mănăstirească, vederea colțului de nord-est; plan general cu incinta fortificată, înainte de restaurare.

Deal Frumos (jud. Sibiu),
biserica fortificată.



neregularitatea formelor de teren. În părțile Agnitei se întâlnesc mai multe biserici fortificate caracterizate prin existența a două turnuri, unul pe vest și altul pe est, înălțate deasupra corului și absidei. Așa sunt bisericile de la Deal-Frumos, Merghindeal și Movile, la obârșie edificii de epocă romanică, dar adaptate noilor funcțiuni defensive și perfect integrate ansamblului fortificat, incintele fiind de regulă patrulete cu turnuri de colț. Tot cu două turnuri este biserica fortificată din Valea Viilor, una dintre cele mai impresionante realizări de acest gen ale arhitecturii din mediul rural transilvănean. La Boz, Dârjiu și Cloașterf, întreaga parte superioară a bisericii a fost adaptată nevoilor de apărare, rezultatul fiind un edificiu cu calități bifuncționale: lăcaș de cult la parter, cu arhitectură gotică, adevărată cazemată în partea superioară, înzestrată cu ferestre de tragere, guri de aruncare, încăperi de refugiu și de provizii. În mod excepțional, biserica fortificată din Cloașterf păstrează inscripția meșterului constructor: 1524 *Hec structura finita est per me m(agiste)r m(ajor?) Stephanu(s) Ungar Schesesius*. În stadiul actual al cercetărilor este greu de spus dacă meșterul Ștefan Ungar din Sighișoara a mai lucrat și în alte părți, dar ideea transformării bisericii în reduct se regăsește la Aita Mare, la Bunești, la Soarș, la Fișeriu, la Rotbav, la Archita, la Beia, la Roadăș și la alte edificii din aceeași zonă a Târnavelor. De o solemnă frumusețe este cetatea țărănească de la Biertan, ale cărei ziduri se desfășoară pe un traseu spiral în jurul unei coline, platforma superioară fiind flancată de cinci turnuri prismatice. În mijlocul incintei se înalță biserica, o hală gotică cu trei nave, vlăstar, de la începutul veacului al XVI-lea, al bisericii „Din Deal” – Sighișoara.

În părțile Ciucului și Harghitei, cetățile țărănești sunt de proporții modeste, ele constând dintr-o incintă inelară, nu prea înaltă, în mijlocul căreia se află biserica. Lipsite de turnuri, având cel mult un turn de poartă care îndeplinește și rolul de clopotniță, cetățile țărănești din părțile Harghitei au drumul de strajă practicat la nivelul de călcare al curții, iar biserica propriu-zisă rămâne nefortificată. Reprezentative pentru acest grup sunt fortificațiile de la Mihăileni, Ciuc-Sângeorgiu, Nicoleşti, Turia de Sus, Racu, Cârța, la aceasta din urmă o atenție specială cuvenindu-se zidului-scut ridicat în fața turnului porții.



Biertan (jud. Sibiu), biserica
fortificată și cetatea înconjurătoare,
vedere dinspre sud-est.

Arhitectura civilă

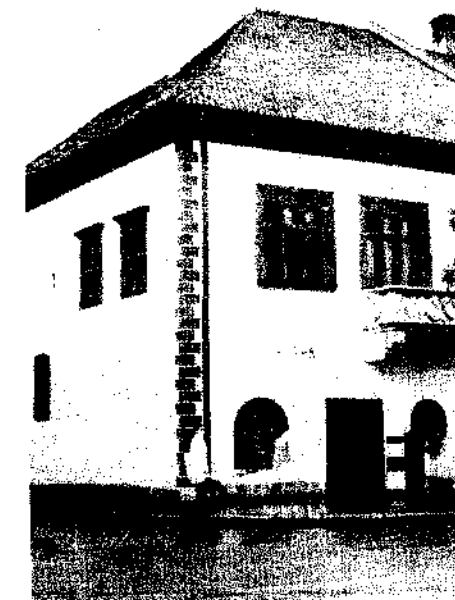
Spre deosebire de arhitectura fortificațiilor care, în condițiile arătate, prezintă o mare varietate de forme și neașteptate interferențe stilistice, arhitectura civilă, în care vom include casele de oraș și castelele, este mult mai unitară, principala caracteristică fiind receptivitatea pentru compozițiile arhitectonice și decorative specifice Renașterii. Deși au dispărut între timp, reședințele episcopale din Oradea (1506 – 1512) și Alba Iulia (1512 – 1524) au lăsat îndestulătoare urme pentru a afirma că, încă din primele decenii ale veacului, în Crișana și în Transilvania, formele stilistice ale Renașterii erau adoptate cu interes de către vârfurile nobiliare. În continuare, răspândirea formelor stilistice ale Renașterii poate fi urmărită în mai toată țara, cu inerente variații locale. Știind că, în marea lor majoritate, casele de locuit foloseau ca principal material de construcție lemnul, vom înțelege că, cel puțin deocamdată, apariția unor case de piatră decorate în stilul Renașterii nu va modifica esențial înfățișarea orașelor, chiar dacă, prin tencuirea și împodobirea fațadelor, se obțineau efecte de o înșelătoare somptuozitate. Într-adevăr, călătorul francez Pierre Lescapier se referă în jurnalul său de călătorie, din 1562, la faptul că numeroase case din Brașov, Sibiu, Cluj aveau fațadele împodobite cu picturi, după cum din cronica lui Nicolae Costin aflăm că pe fațada unei case din Suceava fusese reprezentată bătălia lui Despot Vodă cu Alexandru Lăpușneanu.

Cercetările arheologice coroborate cu mărturiile documentare demonstrează că, în fapt, construcțiile de zid au fost o apariție târzie în ambianța orașelor din țara noastră; la Mediaș, de exemplu, una dintre cele mai vechi case de zid fiind casa Schuller, construită abia în anul 1532. Răspândite cu ajutorul unor meșteri italieni care în acea vreme pereginau în Europa în căutare de lucru, elementele stilistice ale Renașterii s-au redus de regulă la părțile de piatră profilată (ancadrame de ferestre și portaluri), tehnica de zidărie și concepția spațială rămânând încă foarte conservatoare. Într-adevăr, obișnuți să construiască mai mult fortificații cu ziduri masive, meșterii autohtoni au păstrat forme severe chiar și la edificiile civile, fără să recurgă vreodată la acele generoase deschideri către exterior pe care le reprezentau loggiile și porticele pe coloane.

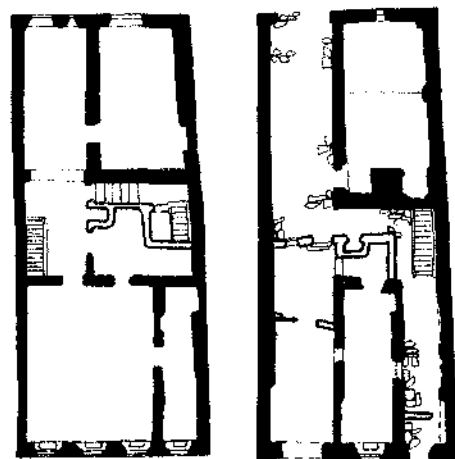
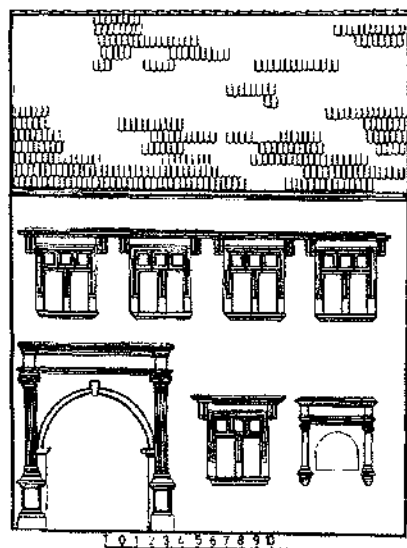
Încă înainte de anul 1521, patricianul sas Johannes Lula din Sibiu a adăugat o nouă aripă casei Altenberger, al cărei proprietar devenise. Purtând încă reminiscențe gotice, ancadramele, cu profiluri applatizate, anunță noul stil al Renașterii pe care, curând după aceea, îl vom regăsi în forme dezvoltate la câteva case din orașul Cluj (în principal casa Adrianus Wolphard) și la Mediaș. Mai bine păstrată, casa Schuller din Mediaș⁽⁵⁾ se caracterizează prin compoziția echilibrată a fațadelor și prin prezența în fațada principală a unei porți cu ancadrament de piatră care conduce, printr-un gang boltit, spre o curte interioară. Din curtea interioară, o scară face legătura cu încăperile de la etaj, circulația perimetrală fiind asigurată de o galerie cu arcade semicirculare de zidărie ce se reazemă pe stâlpi de piatră. Aparținând aceleiași perioade, casa „Mielul alb” din Sibiu sau „Casa cu cerb” din Sighișoara prezintă forme mai severe, poate și ca rezultat al intervențiilor ulterioare. De curând



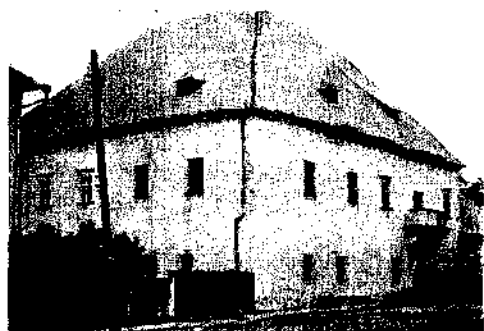
Arcuș (jud. Covasna), cetatea
țărănească.



Bistrița, casa lui Ioan Zidarul.



Bistrița, casa «argintarului»: fațadă, plan etaj și parter.



Turda, palatul voievodal (azi Muzeul de istorie).

restaurată, casa lui Johannes Zidarul, din Bistrița, are două niveluri, fațada principală fiind pusă în valoare de portalul gangului, de ancadramentele ferestrelor tripartite și de un mic balcon pe console de piatră, cu balustrade traforate⁽⁶⁾.

Se știe că Petru Rareș a folosit, pentru unele dintre ctitoriile sale, meșteri sași veniți din orașul Bistrița, unul dintre aceștia fiind tocmai Johannes Zidarul, căruia i s-a încredințat construcția unei biserici din Suceava, a cărei dărâmare a provocat un proces între domnie și meșterul inabil⁽⁷⁾. Este probabil că pe calea pietrarilor bistrițeni au ajuns în Moldova acele forme de Renaștere pe care le putem identifica la monumentele religioase, dar și la construcțiile civile, un prim edificiu care trebuie luat în considerare fiind clisiarnița de la mănăstirea Progota. Având încorporat și un turn-clopotniță, clisiarnița de la Progota, uneori identificată cu o casă domnească, este o mică dar frumoasă construcție cu două niveluri, prevăzută cu mai multe încăperi boltite. Ancadramentele din piatră prezintă forme specifice Renașterii transilvănene și, tot în legătură cu Renașterea, trebuie interpretat decorul tencuielilor, sgrafitat și colorat, imitând bosajele. Fragmente de ancadramente cu profiluri de Renaștere au fost descoperite și în ruinele curților de la Hârlău, unde știm că Petru Rareș întreprinsese importante lucrări de amplificare și reamenajare, alte lucrări importante fiind executate la Iași, pentru refacerea curții domnești afectate de distrugerile din 1538.

În incinta mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), cercetările arheologice și de restaurare au pus în evidență semnificativi martori de zidărie dintr-o casă domnească (cca 1541 – 1546) ce fusese înzestrată cu o sală de ospete și încăperi de odihnă. Fragmentele de frescă, cu elemente antropomorfe și vegetale, ca și sobele de cahle smălțuite sugerează existența unei îngrijite decorații interioare, pe măsura exigențelor lui Petru Rareș, ale cărui preocupări pentru artă sunt bine cunoscute.

După ce plănuse, la cererea voievodului Ioan Zapolya, cetatea de la Gherla, ulterior, în timpul cardinalului Martinuzzi, arhitectul italian Domenico da Bologna a construit pe una dintre laturile cetății un corp rezidențial, prefațând astfel o întreagă campanie de construcții nobiliare de tip castel. În deceniile care au urmat, în Transilvania au fost construite mai multe castele, caracterizate printr-o curte patrulateră, în jurul căreia sunt distribuite patru corpuri de clădire întărite cu turnuri de colț. Din această categorie fac parte castelul Făgăraș (cca 1540 – 1550, cu transformări în secolul al XVII-lea), castelul de la Brâncovenești (jud. Mureș) construit între anii 1537 – 1555, castelul de la Aghireșu (jud. Cluj) datând din anii 1560 – 1572 și castelul de la Șimleul Silvaniei (jud. Sălaj) început în 1532, dar terminat către sfârșitul veacului. Dincolo de variațiile de plan și de volum, castelele amintite au comune nu numai concepția compozițională amintind de vechile cetăți militare, dar și o evidentă robustețe, singurele elemente care înobilează fațadele fiind ancadramentele de piatră, uneori cu profiluri deosebit de prețioase, ca acelea de la Aghireșu. O compoziție mai liberă, cu incinte poligonale neregulate, prezintă castelul de la Vințu de Jos (jud. Alba), construit în anii 1540 – 1541 de către Domenico da Bologna pentru cardinalul Martinuzzi, și castelul de la Dumbrăveni (jud. Sibiu), datând din 1552.

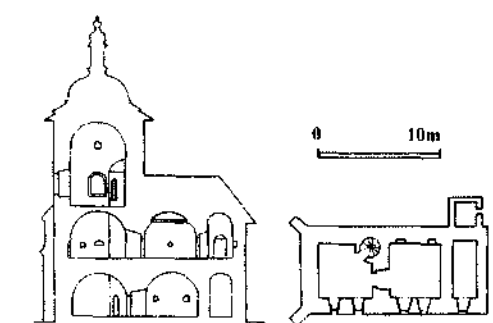
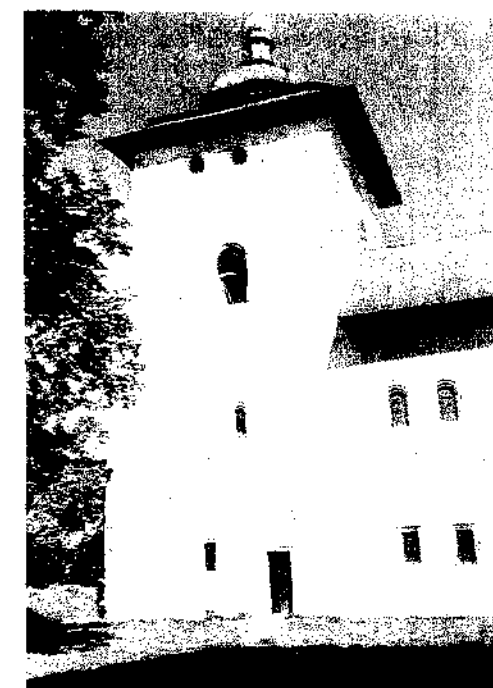
O a treia categorie de reședințe nobiliare la țară cuprinde construcții de dimensiuni reduse, cu aspect monobloc, de plan patrulater. Așa-zisul castel de la Șard (jud. Alba) este mai degrabă un conac de mici proporții, dar cu o zidărie îngrijită și cu foarte frumoase ancadramente de piatră. La

Criș (jud. Mureș), în anul 1559, pe locul unei mai vechi reședințe nobiliare de lemn, a fost zidit un corp de plan dreptunghiular desfășurat pe două niveluri⁽⁸⁾. Treizeci de ani mai târziu, în anul 1589, la una din extremitățile fațadei a fost adosat un turn cilindric, cu aspect de donjon, dar care în realitate era destinat unor încăperi de locuit. Afectată de transformări importante în secolul al XVII-lea, când în fațadă i s-a adăugat o loggie cu scară de acces și când de altfel întregul castel a fost amplificat și prevăzută cu o puternică incintă fortificată cu bastioane, vechea reședință de la Criș se individualizează prin ancadramentele de frumoase proporții prevăzute cu profiluri specifice Renașterii, dar și cu motive florale discret modelate. Cele mai importante reședințe nobiliare de tip adunat sunt castelul de la Mănăstirea (jud. Cluj) și așa-numitul palat voievodal din Turda. Inițial gotic, păstrând și ancadramente specifice acestui stil, palatul voievodal din Turda a fost modernizat în stilul Renașterii către sfârșitul secolului al XVI-lea. De o reală frumusețe volumetrică, păstrând amintirea compozițiilor articulate a castelelor gotice, castelul de la Mănăstirea, construit în 1593, are două niveluri de locuire, multe încăperi fiind boltite cu penetrații. Și aici ancadramentele asigură pecetea stilistică, profilatura îngrijită cu reminiscențe gotice fiind înviorată de intervenția unor motive florale.

În categoria reședințelor concepute și decorate în stilul Renașterii, de o deosebită importanță este casa domnească de la mănăstirea Slatina, construită de Alexandru Lăpușneanu⁽⁹⁾. Având inițial pivniță, parter și etaj, de la înălțimea etajului existând și o legătură de refugiu cu drumul de strajă al incintei fortificate, casa domnească de la Slatina mai păstrează doar primele două niveluri, îndestulătoare însă pentru a face evidente calitățile de ordin arhitectonic și decorativ. De plan dreptunghiular alungit, având în centrul fațadei intrarea principală, casa domnească impune prin robustețea zidăriei și, deopotrivă, prin armonioasa distribuție a golurilor ale căror ancadramente vădesc fără echivoc prezența unor pietrari veniți din părțile Bistriței transilvănene. Importante sunt de asemenea casele domnești de la mănăstirile Sucevița și Galata, construcții de mari dimensiuni, cu spații generoase, dar lipsite de ancadramente de piatră, în locul acestora fiind utilizate tradiționalele cercevele de lemn.

În categoria reședințelor de tip curte întărită se cuvine a fi amintită Curtea Veche din București⁽¹⁰⁾, construită în vremea domnitorului Mircea Ciobanul (1545 – 1554; 1558 – 1559). Cercetările arheologice au permis recuperarea mai multor beciuri ale vechiului palat domnesc, construcție de proporții impozante, înzestrată cu acareturi, cu o biserică paraclis, totul fiind protejat de ziduri de incintă cu porți și drumuri de strajă. Similară trebuie să fi fost curtea de la Iași, care, în timpul lui Alexandru Lăpușneanu, a devenit principala reședință domnească a Moldovei. Un rol destul de important a fost rezervat și reședinței din cetatea Hotinului, căreia ambițiosul Lăpușneanu i-a imprimat o pecete stilistică din epoca Renașterii, lesne de recunoscut în ancadramentele de piatră îngrijit profilate.

Dar cea mai reprezentativă locuință domnească construită în secolul al XVI-lea este cea datorată lui Petru Cercel (1583 – 1585) la Târgoviște⁽¹¹⁾. Folosind un arhitect, probabil italian, fapt explicabil dacă avem în vedere că Petru Cercel călătorise frecvent în țările din apusul Europei și era un admirator al Renașterii, în continuarea vechiului palat al lui Mircea cel Bătrân a fost adăugat un nou palat, despre care călătorul



Mănăstirea Progota, clisiarnița: vedere, secțiune și plan.



Mănăstirea Slatina, casa domnească.

Târgoviște, vedere de ansamblu
a curții domnești.



francez Jacques Bongars spunea: „este mic dar frumos și măreț”. De mari dimensiuni (12 x 12 m), pivnița palatului are în mijloc un puternic stâlp, de secțiune cruciformă, sistemul de boltire fiind compus din patru bolți semicilindrice care se sprijină pe zidurile laterale, iar spre centru, pe marile arcuri divizionare. La parter se aflau încăperile destinate cancelariilor și scriptoriilor domnești, iar etajul, la care se ajungea pe o scară exterioară, cuprindea apartamentele de locuit și probabil o sală de sfat. Împreună cu mai vechiul palat al lui Mircea cel Bătrân, ansamblul rezidențial al curții domnești din Târgoviște trebuie să fi fost destul de măreț, compoziția sa fiind întregită de turnul Chindiei și de monumentală biserică paraclis construită tot de Petru Cercel.

Împrejurările istorice neprielnice explică distrugerea curților boierești de la Strehăia și Craiova, ridicate de puternica familie a Craioveștilor, de la Cepturoaia (jud. Olt), Stănești și Strejești (jud. Vâlcea) aparținând Buzeștilor, a curții de la Târgșor (jud. Prahova), a curților de la Șipote (jud. Iași) și Arbore (jud. Suceava), deosebit de grea fiind pierderea curții domnești construită de Mihai Viteazul la Caracal⁽¹²⁾. Cercetări arheologice sumare au recuperat fragmente din prețiosul decor de ceramică smălțuită al casei de la Arbore, lăsând să se întrevadă exigențele artistice ale mediului nobiliar românesc din secolul al XVI-lea, despre al cărui rafinat mod de viață mai stau mărturie tablourile votive pictate sau podoabele găsite în morminte.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, stilul Renașterii s-a răspândit tot mai mult în ambianța urbană a Transilvaniei⁽¹³⁾. Datorită parcelării strânse a teritoriului intravilan, casele prezintă spre stradă o fațadă îngustă, doar cu câteva ferestre, construcțiile desfășurându-se în adâncime, de-a lungul unei curți interioare, către care accesul este asigurat de un gang prevăzut spre stradă cu un porțel închis de o poartă puternică. Atât portalul gangului, cât și ancadramentele ferestrelor sunt executate din piatră, dar trebuie observat că motivele specifice Renașterii sunt interpretate liber, cu acea fantezie specifică meșterilor provinciali. Printre exemplele reprezentative ale arhitecturii urbane din această perioadă se numără casa Haller din Sibiu, de asemenea așa-zisa casă a argintarului din Bistrița, care are o foarte frumoasă fațadă caracterizată prin monumentalul porțel al gangului, străjuit de două semicoloane canelate așezate pe socluri înalte și încununat de un antablament; etajul

este străpuns de patru ferestre cu ancadramente de piatră, deasupra lor fiind așezată, asemenea unei sprâncene, o cornișă de piatră pe console.

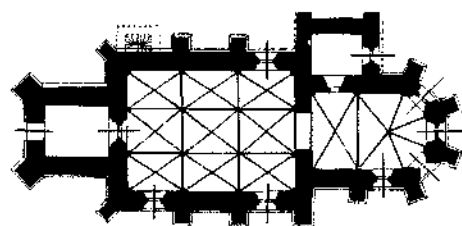
Arhitectura religioasă

Spre deosebire de arhitectura militară și civilă, în cadrul căreia morfologia Renașterii a putut asigura o destul de evidentă unitate stilistică, arhitectura religioasă din Țările Române prezintă în cel de al XVI-lea secol o configurație mai complicată, fenomenelor de influență stilistică fiindu-le asociate evidente eforturi pentru găsirea unor noi expresii decorative. Din ce în ce mai puțin numeroase, construcțiile cu program religios din Transilvania se caracterizează printr-o neîncetată îngânare între formele întârziate ale goticului și inovațiile stilistice ale Renașterii, care se însinuează mai pretutindeni, dar care arareori reușesc să se impună în totalitate. În Moldova, școala de arhitectură constituită în timpul lui Ștefan cel Mare continuă să facă autoritate, principalele tipuri de edificii elaborate în ultimele decenii ale veacului al XV-lea fiind reluate în mod repetat și interpretate de constructorii noilor ctitorii. Cu alte cuvinte, se poate vorbi pentru secolul al XVI-lea despre continuitatea școlii de arhitectură din Moldova, chiar dacă, așa cum se va vedea, nu au lipsit unele căutări și asimilări de noi elemente stilistice. În Țara Românească, a cărei moștenire arhitectonică a fost în cea mai mare măsură distrusă de invazii și de neîncetatele lupte interne, evoluția artei de a construi a avut, în secolul al XVI-lea, un curs deosebit. În chiar primele două decenii ale secolului, generoasele inițiative ctitoricești ale domnitorilor Radu cel Mare și Neagoe Basarab s-au concretizat în monumente de prestigiu, ca biserica mănăstirii Dealu sau biserica episcopală de la Curtea de Argeș, ale căror inovații de ordin spațial și mai ales decorativ au exercitat o neîncetată atracție asupra generațiilor de meșteri care s-au succedat. Interpretările repetate ale celor două monumente prototip – cu adaptarea la posibilitățile de expresie a cărămizii, a decorului realizat în piatră – au făcut posibilă, în cele din urmă, cristalizarea unui stil arhitectonic local, încât se poate vorbi despre constituirea unei autentice școli de arhitectură muntească, ale cărei realizări se înscriu cu originalitate în ambianța artistică a epocii.

Pe fondul acestor considerații generale privind activitatea școlilor și atelierelor locale de arhitectură, este necesar să se observe că în cursul secolului al XVI-lea – în condițiile acelor relații complexe de ordin politic și cultural care au existat între Țările Române – edificiile eclesiastice au ocazionat unele preocupări de program și de decor, care, dincolo de variantele stilistice aparente, lasă să se descifreze sensul mai profund privind concepția spațială și relația dintre monumentul construit și mediul înconjurător. Deosebit de semnificativ din acest punct de vedere este faptul că, atât în Moldova, cât și în Țara Românească, problema pridvorului deschis a intrat în mod frecvent în atenția constructorilor, pridvorul exprimând o relație specifică dintre interior și exterior, în ea fiind implicat raportul fundamental dintre om și lume. Notabil este și faptul că principalele tipuri planimetrice și spațiale ale edificiilor de cult au fost folosite în mod asemănător. Într-adevăr, în timp ce planul triconic a fost utilizat cu precădere pentru bisericile mănăstirești, planul mononavat dreptunghiular a fost utilizat pentru paraclisele curților domnești sau boierești.



Dârlos (jud. Sibiu), biserica evanghelică, corul și absida.



Cotnari (jud. Iași), ruinele bisericii romano-catolice, planul.



Bistrița, biserica evanghelică, fațada vestică.

O altă preocupare comună a fost aceea privind integrarea spațiului funerar, integrare care s-a dorit totală și nu ca o simplă adăugare, așa cum se întâmplă în cazul capelelor funerare alipite unor biserici din Balcani sau din țările vestice. Considerând și confluențele de plastică arhitectonică, se poate afirma că, în cursul secolului al XVI-lea, arhitectura românească s-a dezvoltat în cadrul unui fenomen de convergență culturală, ajungând, către sfârșitul veacului, la o relativă unitate de stil.

În Transilvania, în primele decenii ale secolului al XVI-lea, cele mai multe lăcașuri bisericești au fost construite în mediul rural, cu folosirea statornică a formelor și a decorației gotice. Cu excepția bisericii evanghelice din satul Biertan (jud. Sibiu), o frumoasă hală cu trei nave, inspirată îndeaproape de biserica „Din Deal” – Sighișoara, pretutindeni s-au construit biserici mononavate, uneori destul de impozante ca proporții. Exemplare valoroase sunt bisericile din Târlău (jud. Bistrița-Năsăud), terminată în 1504, Dârlos și Curciu (jud. Sibiu). La aceste din urmă monumente reține atenția bogatul decor traforat al ancadramentelor de fereastră, remarcabile fiind și consolele figurative ale bisericii din Dârlos, opere cu caracter rusticizant deosebit de expresive, în care recunoaștem procesul de absorbție în mediul popular a formelor gotice târzii. Cu bisericile din Vișoara (jud. Bistrița-Năsăud), Ionești, Armășeni (ambele în jud. Harghita), Meseșeni de Jos (jud. Sălaj), toate înzestrate, fie parțial, și cu frumoase bolți în rețea, s-ar putea încheia această enumerare selectivă care privește Transilvania. Reamintim, totuși, că din aceeași perioadă datează unele biserici cu arhitectură gotică, dar care în partea superioară au fost concepute cu puternice amenajări defensive. Bisericile fortificate din Boian și Boz (ambele din jud. Alba) ca și biserica din Cioabă (jud. Brașov) aparțin aceleiași faze stilistice târzii pe care, principal, o putem considera încheiată în jurul anilor 1530. O surprinzătoare excepție se înregistrează pe pământul Moldovei, odată cu construirea, de către excentricul domnitor Iacob Heraclid Despot, a bisericii romano-catolice din Cotnari (1561 – 1563), surprinzătoare pentru că ctitorul, care se dorea un om al timpului său, în loc să recurgă la formele devenite curente ale Renașterii, construia aici o biserică hală cu trei nave, într-o concepție spațială și stilistică care fusese de mult depășită.

Între timp, formele decorative ale Renașterii se insinuează cu timiditate în arhitectura edificiilor care, așa cum s-a văzut, rămăneau credincioase goticului. Două frumoase portaluri, cu profiluri de Renaștere, există la biserica din Biertan, dar biserica din Mineu (jud. Sălaj), o modestă sală gotică, era înzestrată, în anul 1514, cu un remarcabil portal din marmură roșie, cu fronton semicircular, operă a meșterului Johannes Fiorentinus (Giovanni Fiorentino), meșter căruia i se datorează și execuția nișei-tabernacol, precum și a cristelniței – tot din marmură roșie, expresia stilistică a tuturor acestor piese fiind în directă legătură cu obârșia toscană a meșterului.

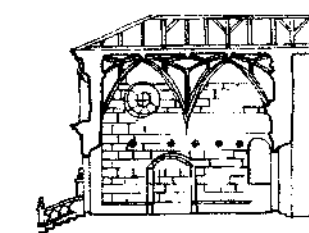
Singurul monument bisericesc conceput și executat integral în stilul Renașterii este capela pe care canonul Ioan Lázo a adăugat-o pe latura nordică a catedralei romano-catolice din Alba Iulia, în anul 1512. De mici dimensiuni, fațadele capelei sunt placate cu piatră fășuită și profilată, fiind agmentate cu un abundent decor sculptural în relief. Portalul, încadrat de pilaștri cu motive florale, este încununat de un fastuos dar eclectic antablament, care conține și stema donatorului susținută de doi îngeri. Colțurile fațadei sunt marcate de pilaștri canelați

care se ridică până la înălțimea cornișei portalului, partea superioară fiind prevăzută cu nișe pentru statui. Preluând și elemente lombarde și toscane, eclecticismul capelei Lázo este sporit de prezența la interior a unei bolți gotice în rețea, împodobită la rândul său cu scuturi heraldice festonate. Rămăsă fără urină, capela Lázo nu a făcut școală, ecourile Renașterii în sânul arhitecturii religioase transilvănene fiind cu totul izolate.

Cea mai importantă contribuție ulterioară se datorează arhitectului italian Petrus Italus din Lugano, care a consolidat biserica din Bistrița, reconstruind parțial extremitatea vestică. Executate în anii 1560 – 1563, lucrările lui Petrus Italus au înzestrat edificiul bistritean cu trei portaluri încadrate cu semicolonete și având o plastică specifică Renașterii. Pinionul vestic al clădirii a fost decorat cu trei registre de semicolonete, laturile pinionului fiind redeseinate pe un traseu ondulat de curbe și contracurbe. Aparent barocă, această decorație este în fapt o sinteză specifică a goticului târziu cu formele Renașterii, sinteză de largă circulație în mediul provincial german (de exemplu în micile orașe de pe valea Wesserului)⁽¹⁴⁾, dar și în Polonia, de unde s-a răspândit sporadic în Transilvania, la Bistrița, la Prejmer, la Lăzarea și la castelul Bran, denumirea curentă fiind aceea de „atică poloneză”.

Beneficiind de maturitatea dobândită în epoca lui Ștefan cel Mare, școala de arhitectură din Moldova a folosit în continuare tipurile planimetrice și spațiale cristalizate încă din ultimele decenii ale secolului al XVI-lea; principalele inovații privesc deschiderea pridvorului, folosirea unor ancadramente în stilul Renașterii și, mai ales, decorația fațadelor cu pictură murală. Procesul de continuitate la care ne-am referit mai sus nu a fost lipsit de convulsii și mișcări contradictorii. Într-adevăr, după moartea lui Ștefan cel Mare, slăbirea internă a statului, datorită tendințelor centrifuge ale marii boierimi, este ilustrată și într-o flagrantă diminuare a inițiativelor ctitoricești. În legătură cu modificarea de forțe socio-politice este semnificativ faptul că, până la înscăunarea lui Petru Rareș (1527), în urma căreia a fost restabilită autoritatea domniei, din cele șase biserici construite în Moldova, cinci au aparținut marilor boieri. Fiind paraclise de curte boierească, ctitoriile amintite aparțin planului dreptunghiular, eventual mixt cu marcarea absidelor laterale ale naosului prin mici adâncituri în grosimea zidului. Din acest grup de monumente fac parte bisericile din Drăgoești (jud. Suceava), construită înainte de 1512, cu preluarea tipului de plan de la Arbore și Reuseni, Șipote (jud. Iași), ctitorită de pârălăbul Luca Arbore în anul 1507, Văleni (jud. Neamț), ctitorie din 1519 a postelnicului Cosma Șarpe, Brănișteni (jud. Neamț), ctitorie din 1520 a vistierului Eremia, și Părâuți (jud. Suceava), ctitorie din 1522 a marelui logofăt Gavril Troțușan. Având aspectul unei adevărate fortărețe cu ziduri groase și ferestre foarte înguste, lipsită de orice podoaă exterioară, biserica din Părâuți atrage în mod special atenția datorită faptului că pe fațada de vest este prevăzută cu un pridvor deschis cu două largi arcade, deasupra căruia se află un foișor deschis pe trei laturi. Rezultând cu probabilitate dintr-o contaminare cu arhitectura civilă, tratarea cu arcade deschise a părții vestice a bisericii din Părâuți este deosebit de importantă, aici înregistrându-se primul pridvor deschis cunoscut în arhitectura religioasă din Moldova.

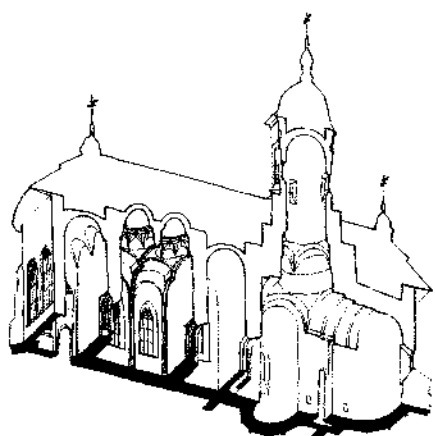
Singura ctitorie domnească din această perioadă de afirmare a ambițiilor boierești este biserica Sf. Gheorghe din Suceava, începută în



Alba Iulia, capela nordică a catedralei romano-catolice, fațada principală, secțiune și plan.



Părâuți (jud. Suceava), biserica Tuturor Sfinților.



Mănăstirea Probota, biserică,
vedere (înainte de restaurare) și
secțiune axonometrică.

anul 1514 de Bogdan al III-lea. Cu evident respect al tradiției, constructorii acestui lăcaș au reluat cu fidelitate formele cunoscute la principalele ctitorii mănăstirești ale lui Ștefan cel Mare: biserica mănăstirii Putna și biserica Înălțării de la Neamț. Este vorba, deci, despre o biserică de plan triconc cu turlă pe naos, prevăzută cu o cameră a mormintelor interpusă între naos și pronaos. Pronaosul, dezvoltat în lungime, are două travee, la fel ca la Neamț și, tot ca acolo, pe latura de vest se află un pridvor închis, cu ferestre. Tencuite ulterior și acoperite cu picturi murale, fațadele au fost decorate la origine cu discuri ceramice, potrivit sistemului devenit tradițional în Moldova. Mai trebuie observat că biserica Sf. Gheorghe din Suceava a fost construită cu mare încetineală, fiind terminată abia în 1522, după opt ani de eforturi. Reamintind că în epoca lui Ștefan cel Mare o biserică se construia într-o singură campanie de lucru, din primăvară până în toamnă, deducem o gravă dezorganizare a șantierelor de construcții din Moldova, starea de declin a școlii locale de arhitectură fiind curmată odată cu înscăunarea lui Petru Rareș.

Dacă, în primii ani ai domniei sale, Petru Rareș a fost preocupat să împodobească cu picturi murale câteva din ctitoriile ilustrului său tată (Sf. Gheorghe din Hârlău, Dobrovăț), în anul 1530 el inaugurează o impresionantă campanie de construcții, cu atât mai semnificativă cu cât este vorba despre o refacere demonstrativă a unor prestigioase lăcașuri. Într-adevăr, în anul 1530 are loc reconstrucția mănăstirii Probota, viitoare necropolă a familiei lui Petru Rareș. Datând din vremea primilor Mușatini, cu numele de mănăstirea Sf. Nicolae din Poiană, vechea ctitorie fusese surpată din cauza alunecărilor de teren, fiind refăcută de către Ștefan cel Mare, care a depus aici osemintele părinților săi Bogdan și Oltea. Surpându-se din nou, Petru Rareș a decis strămutarea pe un nou amplasament, modelul folosit fiind al marilor biserici mănăstirești de la Putna și Neamț. În raport cu modelul nemțean, noua biserică a mănăstirii Probota aduce ca element de noutate ferestrele foarte largi ale pridvorului, care capătă astfel o înfățișare deosebit de aerată.

Nu va surprinde, deci, dacă în același an (1530), la noua biserică a mănăstirii Humor – rectitorită din îndemnul lui Petru Rareș de către logofătul Teodor Bubuiog – s-a renunțat la ferestre, pridvorul fiind deschis pe trei laturi cu largi arcade. Masivitatea stâlpilor de zidărie care susțin arcadele indică fără echivoc procesul evolutiv de la tipul de pridvor închis la cel deschis. La Humor mai trebuie remarcată absența turlei pe naos și totodată apariția, deasupra încăperii mormintelor, a unei camere-tezaur, o tainiță care amintește de tainițele ce se află deasupra navelor laterale în biserica de la Rădăuți.

În continuarea efortului de restabilire a legăturilor cu tradiția, în anul 1532 Petru Rareș ctitorește o nouă biserică pentru mănăstirea Moldovița, înlocuind ctitoria lui Alexandru cel Bun care, între timp, căzuse pradă alunecărilor de teren. De plan triconc cu turlă pe naos, noua biserică de la Moldovița reia și ea planul de la Putna și Neamț, fiind prevăzută cu o cameră a mormintelor, iar pe latura de vest cu un pridvor deschis, asemănător cu acela de la Humor. Tot în anul 1532, Petru Rareș ctitorește biserica Adormirii din Baia, monument care interpretează formele bisericii din Părâuț, cu pridvor deschis și foișor.

În legătură cu aceste prime ctitorii ale epocii lui Petru Rareș, se cuvine a scoate în evidență câteva aspecte care concură la definirea noului moment stilistic al școlii de arhitectură din Moldova. Odată cu preluarea formelor planimetrice și spațiale, constructorii lui Petru Rareș

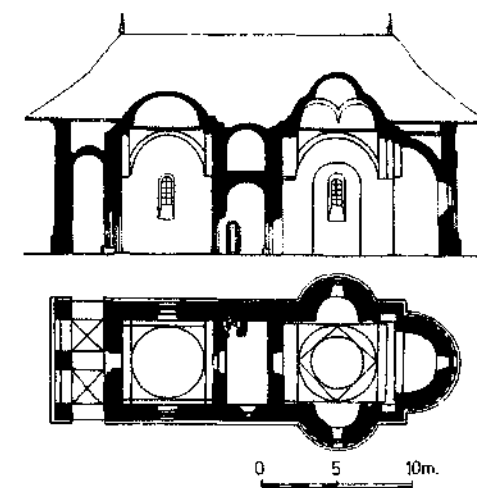
au preluat și elementele de piatră profilată, portaluri și ancadrame de ferestre, profiluri de soclu și de arce interioare perpetuând, așadar, aparatul decorativ de obârșie gotică. Știind că, între timp, goticul încetase să mai fie un stil viabil, înțelegem că nu mai este vorba aici despre împrumuturi, ci despre prelucrarea în spirit autohton a unor date formale absorbite mai de demult și intrate definitiv în tradiție. Pe de altă parte, trebuie consemnată apariția sporadică a elementelor de Renaștere, ca, de exemplu, unele ancadrame interioare de la Probota și Moldovița. În sfârșit, o altă observație de ordin general privește plastica monumentală a fațadelor. Renunțându-se la decorul ceramic, atât de caracteristic în epoca lui Ștefan cel Mare, fațadele au fost pregătite pentru a fi împodobite cu picturi murale, din aceasta decurgând o expresie arhitectonică de o singulară originalitate, care asigură monumentelor epocii lui Petru Rareș un loc de excepție la scara artei universale.

Urmând a reveni asupra acestei probleme la capitolul consacrat picturilor murale, în continuare îl aflăm pe Petru Rareș ctitor la biserica Sf. Dumitru din Suceava (1534 – 1535), la biserica mănăstirii Râșca (1542), la biserica Sf. Paraschiva a episcopiei din Roman (începută la 1542, dar terminată abia în 1550). Necunoscută este data construirii bisericii Sf. Dumitru din Hârlău, dar biserica Dancu din Iași, zidită în anul 1541, a fost demolată în secolul trecut. Alături de ctitoriile domnești, se cuvine a fi amintite bisericile zidite de marele vistier Mateiaș la Coșula (1535) și Horodniceni (1539), ambele de plan triconc, de asemenea și biserica zidită de pârcălabul de Hotin, Nicoară Hâra, la Zăhărești (1541 – 1542). Deși de plan mixt cu absidele de-abia adâncite în grosimea zidurilor, biserica din Zăhărești este prevăzută cu o turlă pe naos, situație pentru prima oară întâlnită în Moldova. O altă particularitate este dubla etajare a arcelor care asigură trecerea de la sistemul arcelor mari la tamburul turlei, care se înalță și se subțiază, dobândind astfel o neobișnuită zveltețe.

După moartea lui Petru Rareș (1546), văduva acestuia, doamna Elena a continuat campania de construcții, reluând, cu surprinzătoare subtilitate, prototipuri arhitectonice din epoca lui Ștefan cel Mare. Biserica Învierea din Suceava (1551) reia în forme abia simplificate modelul bisericii Sf. Ion din Piatra Neamț, iar bisericile Sf. Gheorghe (1551) și Adormirea (1552), ambele din Botoșani, au ca model ctitoria lui Ștefan cel Mare din același oraș.

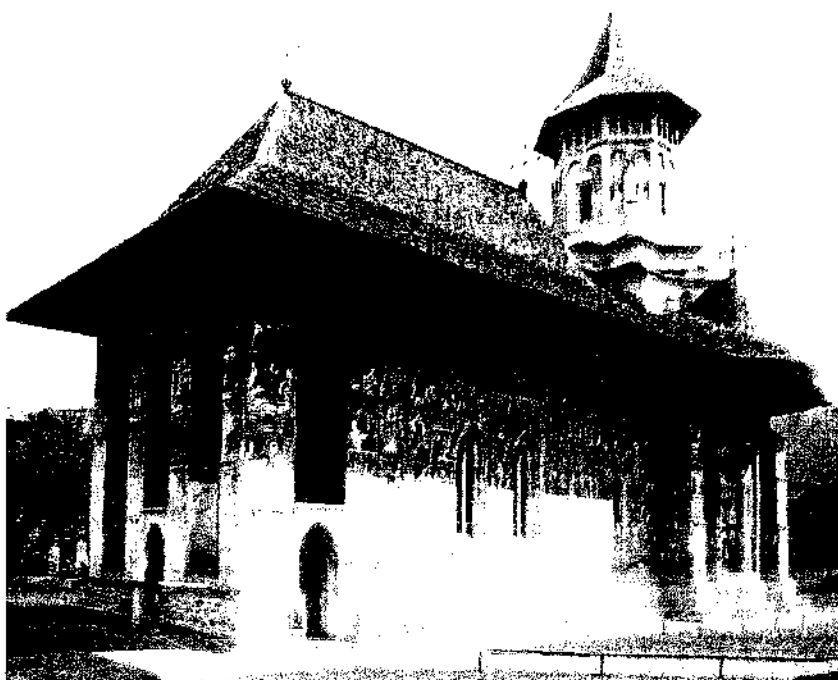
Ultimul mare ctitor al Moldovei din secolul al XV-lea, continuator al tradiției mușatine, a fost Alexandru Lăpușneanu. Asemenea lui Petru Rareș, el a început prin a reconstrui o veche ctitorie, restabilind astfel legătura cu înaintașii săi. Refăcând biserica mănăstirii Bistrița, ctitorie și necropolă a lui Alexandru cel Bun, Alexandru Lăpușneanu a folosit încă o dată modelele de la Putna și Neamț. Zidurile extrem de groase și ferestrele mici conferă noului edificiu o expresie de austeritate, abia atenuată de discretele intervenții decorative cu imitații în tencuială de cărămidă divers colorată. Grijă lui Lăpușneanu pentru monumentele înaintașilor poate fi recunoscută și la biserica Sf. Nicolae din Rădăuți, careia i-a adăugat un frumos pridvor închis, în anul 1559.

Deși afectată de unele intervenții ulterioare (de altfel ușor de îndepărtat), biserica mănăstirii Slatina este un edificiu impresionant, ea fiind nu numai cea mai de seamă ctitorie a lui Alexandru Lăpușneanu, dar și una dintre cele mai mari biserici din Moldova. La fel ca la celelalte biserici mănăstirești importante, și aici a fost folosit modelul de la



Mănăstirea Humor, biserică,
secțiune și plan.

*Mănăstirea Moldovița, biserica,
vedere dinspre sud-vest.*



Neamț, cu deosebire că la Slatina absidele laterale au fost ascunse în masa de zidărie a unor rezaliți. Rezultă din aceasta o liniștire a compoziției fațadelor, care trebuie considerată în directă legătură cu expresia stilistică a casei domnești aflată în partea de sud a bisericii.

Din documentele timpului, în special din corespondența domnitorului cu conducătorii orașului Bistrița, știm că Alexandru Lăpușneanu era un rafinat iubitor de artă. Călător prin Europa, cunosător al Renașterii italiene, el a realizat la Slatina un ansamblu arhitectural plurifuncțional, o redutabilă cetate cu ziduri puternice, cu turnuri de flancare și drum de strajă, o reședință domnească, un așezământ monastic dotat cu biserică și construcții auxiliare. Într-o gândire de perfectă coerență urbanistică, între casa domnească și biserică a fost creată o mică piațetă, cu peroane și trepte, în partea de răsărit a acestui spațiu de ceremonial fiind amplasată o fântână cu ghizduri de marmură, operă de autentică expresie renașcentistă. Considerată în această perspectivă, biserica mănăstirii Slatina ne apare ca o originală prelucrare a construcțiilor epocii lui Alexandru Lăpușneanu, prelucrare care nu ascunde trainicele legături cu tradiția, știind să le adapteze exigențelor artistice ale unei noi epoci. Harnicului ctitor care a fost Alexandru Lăpușneanu i se datorează și impozantul turn-clopotniță de la biserica Sf. Dumitru din Suceava (1560), prețios accent de verticalitate în compoziția generală a orașului, care, dincolo de rosturile funcționale, va fi fost în concepția urbanistică a epocii un însemn reprezentativ de autoritate. Nu vom uita, vorbind despre Alexandru Lăpușneanu, că lui i se datorează refacerea integrală a mănăstirii Dochiariu, activitatea sa de ctitor la muntele Athos fiind una dintre cele mai prodigioase. Realizat în forme tradiționale athonite, marele ansamblu monastic de la Dochiariu nu aparține, desigur, arhitecturii românești, dar el ilustrează vigoarea unui fenomen cultural capabil de superbe acte de generozitate și având, tocmai prin aceasta, o proaspătă capacitate de absorbție și o inconfundabilă calitate a sintezei și a interpretării.

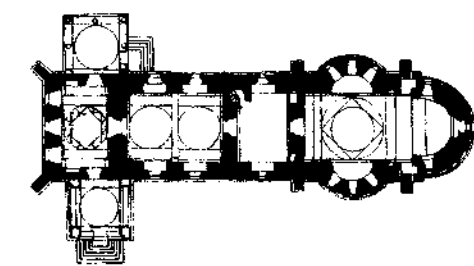
În anii 1582 – 1584, puternica familie boierească a Movileștilor ctitoria, pe locul unei mai vechi biserici de lemn, mândra mănăstire Sucevița. Având de la început – la fel ca mănăstirea Slatina – un program complex: mănăstire, cetate de refugiu și reședință nobiliară, monumentalul lăcaș a fost înzestrat cu o frumoasă biserică, pe care



Mănăstirea Sucevița, vedere generală.

istoricul de artă Paul Henry o considera testament al artei vechi moldovenești. Potrivit tradiției instituite, biserica Suceviței prezintă toate caracteristicile unui lăcaș de cult mănăstiresc din secolul al XVI-lea: plan triconc cu turlă pe naos, cameră a mormintelor cu tainiță deasupra, pronaos cu două travee și pridvor închis pe latura de vest. Ancadramentele de stil gotic moldovenesc se alătură elementelor care fac evidentă indubitabilă legătură cu tradiția. Dar, dincolo de aceasta, se cuvine a fi remarcate unele inovații care asigură Suceviței calitatea de monument de legătură între două epoci. Absidele naosului, luminate de câte trei ferestre, în loc de una singură, par să anunțe deschiderea către lumină specifică timpurilor moderne, în opoziție cu misterioasa obscuritate a monumentelor medievale de ambianță bizantină. Intrările în pridvor pe nord și pe sud sunt protejate de mici pridvorașe cu largi arcade decorate cu arhivolte intrânde. Arcadele pridvorului nordic sunt susținute de coloane hexagonale, destul de subțiri, încât să nu concureze aeratele deschideri. Spre deosebire de pridvorașele de la Humor și Moldovița, la care se poate lesne recunoaște derivarea din exonartexele închise, ca acelea de la Neamț sau Probota, pridvorașele Suceviței exprimă o altă concepție despre structură și spațiu. Raportul dintre gol și plin este favorabil golului, aspectul aerian al compoziției fiind asemănător pridvorașelor din Țara Românească, de unde veneau și arhivoltele intrânde, niciodată folosite până acum în Moldova, dar frecvente în decorația fațadelor din voievodatul vecin. Prin aceasta, Sucevița se arată a fi un exponent al momentului de convergență dintre școlile de arhitectură din Moldova și Țara Românească, moment pentru a cărui înțelegere este necesară prealabila cunoaștere a monumentelor eclesiastice din Muntenia și din Oltenia.

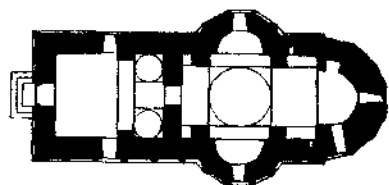
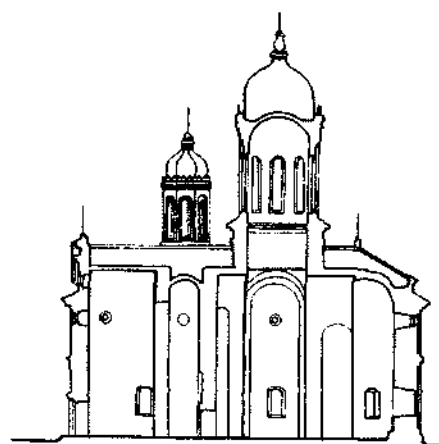
Căzută sub suzeranitate turcească, încă din secolul al XV-lea, dar niciodată supusă, Țara Românească ajungea la începutul secolului al XVI-lea epuizată de luptele dintre partidele boierești și grav împovărată de plata tributului către Poartă. Reamintim că, în pofida împrejurărilor grele, în cursul secolului al XV-lea fuseseră construite numeroase monumente, unele foarte importante, dacă ținem seama de generoasa lor înzestrare, cunoscută prin intermediul documentelor și cercetărilor arheologice. Evocarea dispărutelor monumente, despre care a fost vorba în capitolul precedent, este necesară pentru a explica apariția, chiar la



Mănăstirea Sucevița, biserica, planul.



*Mănăstirea Bistrița (jud. Neamț),
vedere generală.*



Mănăstirea Dealu, biserica Sf. Nicolae, vedere, secțiune și plan.

pragul dintre cele două veacuri, a excepționalei biserici ctitorite de Radu cel Mare la mănăstirea Dealu.

Construită pe locul unui monument mai vechi, în anii 1499 – 1501, biserica mănăstirii Dealu, cu a sa înfățișare pe cât de nobilă pe atât de originală, nu putea să fie o apariție *ex nihilo*. Ea era, desigur, rezultatul unui proces evolutiv care, chiar dacă este prea puțin cunoscut, nu poate fi ignorat. Zidurile sunt executate în întregime din piatră fățuită și profilată, având un miez de emplecton. Naosul, de plan triconc cu turlă, interpretează cu fidelitate modelul stabilit, încă din vremea lui Mircea cel Bătrân, la Cozia; în schimb, pronaosul aduce noutatea unei dezvoltări în lungime, fiind alcătuit din două travee inegale: spre vest pronaosul propriu-zis boltit în semicilindru dispus axial, spre răsărit, separat printr-un larg arc în plin cintru, un compartiment destinat necropolei domnești, ceea ce amintește gropnițele din Moldova, aproape contemporană fiind cea realizată la biserica Înălțării de la Neamț. Spre deosebire de gropnițele moldovenești, care sunt boltite în semicilindru transversal față de axa bisericii, la Dealu compartimentul funerar are o boltire mai complexă: un lat arc median desparte partea superioară a încăperii în două secțiuni egale, de plan pătrat, deasupra cărora, prin intermediul pandantivilor, se ridică două turlle zvelte care, împreună cu turla de pe naos, constituie coronamentul bisericii. Trebuie observat că cele două turlle mici au deopotrivă un rol compozițional, ele echilibrând silueta generală a edificiului, un rol simbolic, marcând în spațiu locul de îngropăciune domnească și totodată un rol decorativ. Alături de observația că spațiul funerar de la Dealu este asemănător, prin poziție, cu cel al monumentelor din Moldova – soluția aceasta fiind întru totul caracteristică arhitecturii eclesiastice românești medievale – trebuie reținută și constatarea că sistemul celor două turlle este de asemenea profund original. Așadar, atât prin program cât și prin compoziția spațială, biserica mănăstirii Dealu ne apare ca o creație autohtonă, fără echivalent nicăieri în alte arhitecturi ale epocii.

Decorația fațadelor este deosebit de îngrijită, vădind un real rafinament. De jur împrejur, biserica este încinsă de un brâu care împarte fațadele în două registre inegale, fiecare registru fiind decorat cu o înlănțuire de arcaturi alcătuite din ciubuce (toruri) și scotii, în plus bazele și tamburii turllelor, de asemenea fațada de vest, au o decorație alcătuită din entrelacuri excizate în piatră. De îndepărtată obârșie caucaziană și arabă, toate aceste elemente au putut ajunge în Țara Românească prin intermediul șantierelor de la Istanbul, unde stăpânirea otomană era febril preocupată de implantarea unor edificii proprii, capabile să adumbrească strălucirea monumentelor bizantine⁽¹⁵⁾. Că pietrarii de la Dealu erau familiarizați cu arhitectura otomană și cu repertoriul său decorativ o dovedește fără echivoc lintelul intrării vestice, alcătuit din boltări divers colorați, cu tăietură ondulată. Folosind, așadar, un material decorativ eclectic, meșterii constructori ai bisericii mănăstirii Dealu au reușit să realizeze o compoziție nouă, perfect armonizată cu formele arhitectonice ale edificiului.

După înălțarea ctitoriei de la Dealu, Radu cel Mare a construit la Buzău o biserică de cărămidă destinată scaunului episcopal înființat de el în acest oraș (1503 – 1504). Distrusă de cutremur în 1628 și refăcută apoi de Matei Basarab, biserica episcopală din Buzău pare să fi folosit de la început formele de la Dealu, fapt de care au ținut seama meșterii lui Matei Basarab, căci biserica reconstruită de ei are o compoziție planimetrică și

spațială întru totul asemănătoare cu aceea a edificiului înălțat de Radu cel Mare.

Anticipând asupra evoluției ulterioare, vom spune că biserica mănăstirii Dealu va constitui, pentru lungă vreme, un model deseori imitat și interpretat de către constructorii din Țara Românească, oferind în special prin decorația sa un punct de sprijin pentru procesul de cristalizare a unui stil original, care definește școala locală de arhitectură.

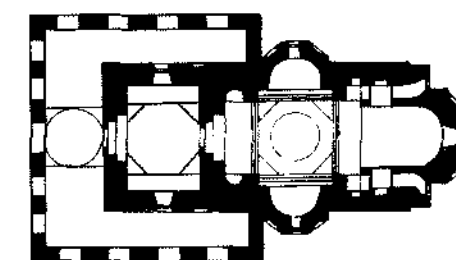
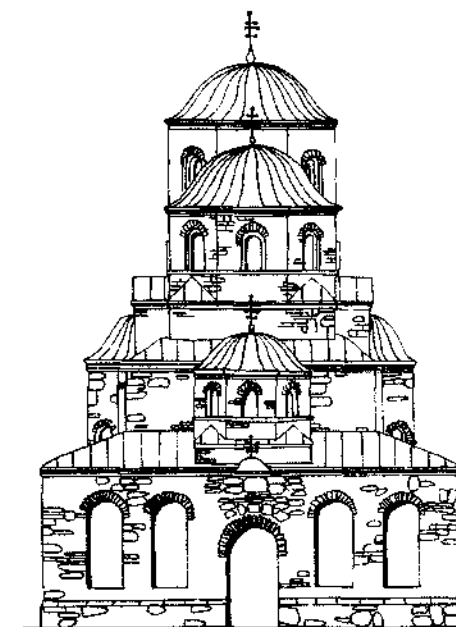
De o prodigioasă eficacitate, activitatea constructivă a lui Radu cel Mare s-a concretizat și în alte monumente de prestigiu. În anii 1503 – 1505, el construia la Târgoviște o impozantă biserică de tip cruce greacă înscrisă, cu cinci turlle, lăcaș destinat mitropoliei Țării Românești. Dărâmat în 1889 de către nefastul „restaurator” Lecomte du Noüy, importantul lăcaș târgoviștean a putut influența și alte construcții ctitorite în acea epocă. Este probabil că sub influența sa a fost construită vechea biserică Sf. Dumitru din Craiova, ctitorie a boierilor Craiovești (cca 1512 – 1520?), refăcută apoi de Matei Basarab în 1651. De mici dimensiuni, biserica din Hârtești (jud. Argeș), construită în 1532, este tot o cruce greacă înscrisă, în varianta simplă, cu o singură turlă, a cărei decorație pe fațadă se înru-dește cu biserica târgovișteană.

Preocupat de refacerea unor mănăstiri de veche tradiție, Radu cel Mare a reconstruit bisericile mănăstirilor Tismana și Vodița^{*)} distruse în împrejurările tulburi din secolul al XV-lea. Neobișnuit de înaltă, biserica de la Tismana este de plan triconc, încununată cu o turlă pe naos și alta pe pronaos. La ambele turlle, în locul pandantivilor sunt folosite trompe de colț. În mod neașteptat pentru un monument de plan triconc, pastoriile sunt foarte dezvoltate, iar în partea de vest, încadrând pe trei laturi pronaosul, se afla un pridvor deschis pe arcade cu stâlpi masivi de zidărie. În partea centrală, pridvorul era încununat și el cu o turlă mai scundă, compoziția celor trei turlle creând un impresionant ritm ascendent. Pe latura sudică a pridvorului, a fost amenajată o gropniță, rezervată mormântului lui Nicodim, întemeietorul mănăstirii. Având o compoziție planimetrică și spațială asemănătoare dar mai simplă, biserica mănăstirii Vodița a căzut între timp din nou în ruină, dar, așa cum vom avea ocazia să remarcăm, tipul de pridvor pe trei laturi va fi reluat aproape un secol mai târziu la biserica din Bălteni (jud. Ilfov).

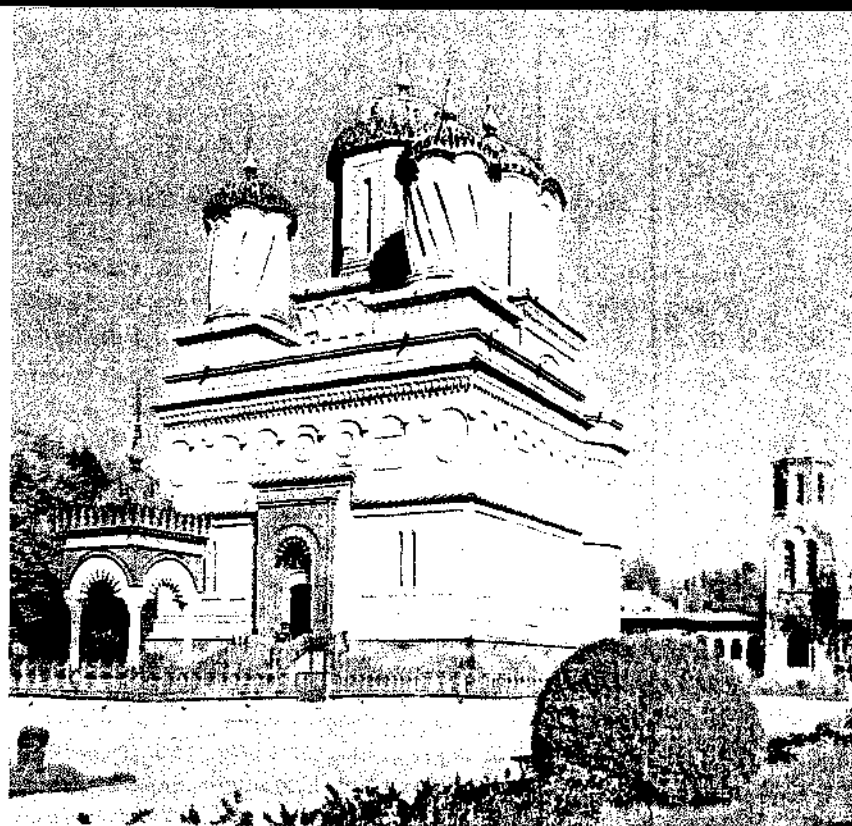
Opera culturală și artistică a lui Radu cel Mare nu a rămas fără ecou. Acest domnitor care știuse să adopte, cu semnificativă promptitudine, tiparul, încredințând meșterului călugăr Macarie tipărirea liturghierului din 1508, și care, aducându-l pentru mai multă vreme în Țara Românească pe patriarhul Nifon, reușea, fie și formal, o strămutare a patriarhiei ecumenice în Țara Românească, acest domnitor ale cărui nenumărate danii la muntele Athos făceau posibilă recuperarea ideii de protectorat imperial, punând bazele acelei politici pe care, atât de expresiv, Nicolae Iorga a denumit-o „Bizanț după Bizanț”, domnitorul Radu devenea un model pentru oamenii secolului său și, măcar că nu a câștigat nici o bătălie pe câmpul de luptă, a fost supranumit: „cel Mare”.

Urmând unei efemere dar agitate domnii, în anul 1512 se înscăuna

^{*)} Asupra datării și etapelor de construcție parcurse de bisericile mănăstirilor Vodița și Tismana, informații esențiale au furnizat cercetările arheologice efectuate de Gh. I. Cantacuzino (*Probleme ale cronologiei ruinelor fostei mănăstiri Vodița*, „SCIV”, t. 22, 3, 1971, p. 469-477; idem *Considerații arheologice în legătură cu trecutul mănăstirii Tismana*, „SCIVA”, t. 47, 4, 1996, p. 343-368) (CM).

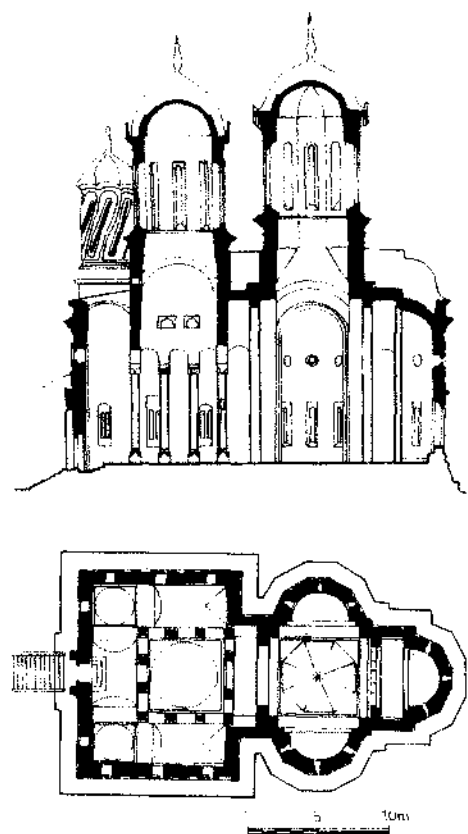


Mănăstirea Tismana, biserica, fațada vestică și planul.



Neagoe Basarab, a cărui rodnică activitate ctitoricească a contribuit la maturizarea școlii de arhitectură a Țării Românești⁽¹⁶⁾. Principala sa ctitorie este biserica episcopală din Curtea de Argeș. Urmând exemplul de la Dealu, materialul de construcție este piatra făuită și profilată, dar, datorită programului funcțional, formele arhitectonice au o compoziție mai complexă. În intenția de a realiza un lăcaș reprezentativ, care să îndeplinească și rosturile unei necropole domnești, a fost adoptată soluția pronaosului supradimensionat în lărgime. Utilizat în Țara Românească, la Glavacioc, și în Moldova la mai multe ctitorii ale lui Ștefan cel Mare, pronaosul lărgit a beneficiat la Curtea de Argeș de o tratare deosebită, prin introducerea în spațiul central a 12 coloane (aluzie la cei 12 apostoli) ca elemente de sprijin pentru sistemul de boltire. Închiderea spațiilor libere dintre coloane cu strane de lemn, deasupra cărora se aflau icoane cu dublă față, iar mai sus broderii decorative, a făcut posibilă delimitarea a două spații cu funcții clar diferențiate: în zona centrală, pronaosul propriu-zis, iar pe trei laturi, necropola domnească. Întregul volum a fost încununat cu trei turlle, una deasupra celor 12 coloane, două în colțurile laturii de vest. Partea răsăriteană, de plan triconc, supraînălțată de o turlă hexagonală pe trompe, se înscrie în tradiția puternic înrădăcinată a Coziei.

Întocmai ca la Dealu, și aici trebuie pusă în evidență profunda originalitate a organizării spațiale, sistemul de integrare a necropolei între zidurile unui lăcaș de cult fiind fără echivalent în arhitecturile de peste hotare. Subliniem acest lucru pentru că, prea deseori, vorbindu-se despre biserica episcopală de la Argeș, a fost considerată, în exclusivitate, decorația ca argument pentru a se vorbi de exotismul monumentului. În fapt, recurgând la o echipă de pietrari provenind, după cât se pare, din ambianța heteroclită a Istanbulului acelor ani, ctitorul a știut să impună propriul său program, cu aceeași siguranță fiind organizată și fastuoasa ornamentică sculptată care face din episcopala de la Argeș un monument unic în felul său. Așezată pe o platformă pardosită cu lespezi de piatră, biserica este prevăzută cu un soclu înalt, bogat profilat în retrageri succesive, iar fațadele sunt împărțite în două registre printr-un brâu median care are aspectul unei funii răsucite. Registrul inferior este împărțit în panouri dreptunghiulare încadrate de câte trei ciubuce de piatră.



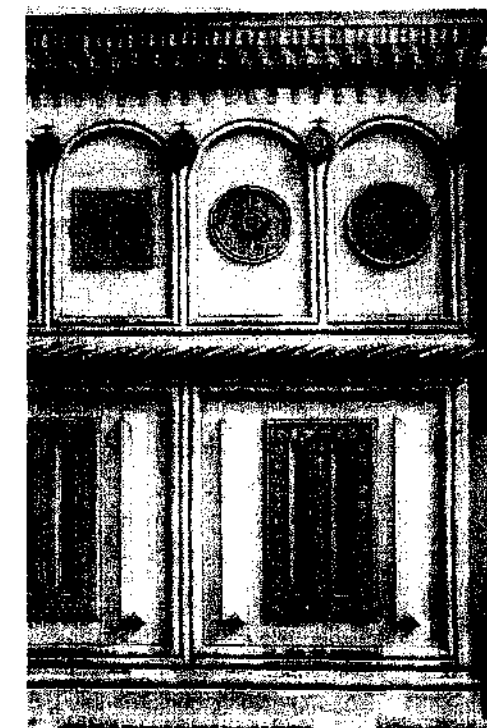
Biserica episcopală din Curtea de Argeș, vedere, secțiune și plan.



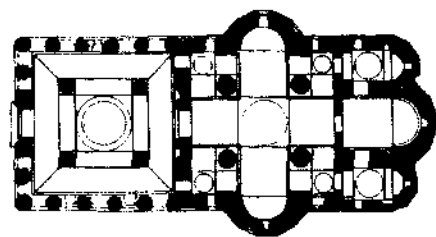
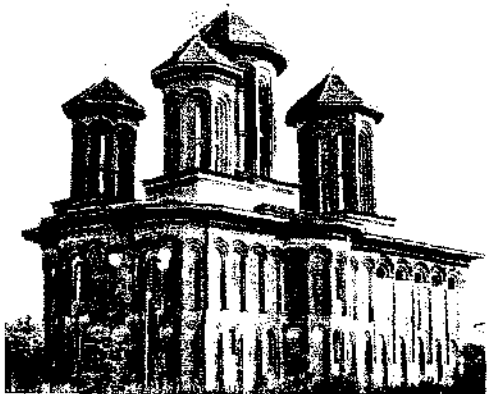
Biserica episcopală din Curtea de Argeș, fațada vestică, detaliu.

Pronaosul este luminat de înguste ferestre duble așezate în centrul fiecărui panou, în timp ce naosul are ferestre simple la absida. Ancadramentele ferestrelor sunt decorate cu delicate vrejuri florale sau cu motive din familia palmei. Registrul superior are aspectul unei hore de arcaturi desenate de ciubuce, în câmpul arcaturilor aflându-se rozete decorative cu entrelacuri și motive vegetale. Cornișa foarte proeminentă este formată din două șiruri suprapuse de stalactite și alveole, caracteristice arhitecturii islamice și larg răspândite în lumea otomană. Turlele sunt decorate cu ciubuce, formând arcaturi la turla pronaosului și panouri dreptunghiulare la cea centrală a pronaosului. Cele două turlle mici din fața vestică sunt răsucite în jurul axei, introducând prin aceasta un neașteptat efect barocizant în ansamblul – și așa atât de bogat – al decorului monumental. Portalul este fastuos împodobit: intrarea propriu-zisă este prevăzută cu un lintel asemănător cu cel de la Dealu – cu bolțari ondulați diferit colorați – deasupra aflându-se o arcadă ornamentată cu flori de crin traforate în motiv reciproc (negativul repetă pozitivul), compoziție care este reluată la îngrăditura decorativă de piatră care înconjoară monumentul. La mică distanță, în partea de vest a bisericii, se află un edicul suspendat pe patru coloane de marmură.

Așa cum s-a observat, analiza amănunțită a elementelor decorative, care intră în compoziția abundentului aparat ornamental al bisericii episcopale din Curtea de Argeș, permite numeroase referiri la monumente din Caucaz sau din spațiul larg al arhitecturii arabe, până departe în Egipt. Corecte formal, comparațiile care au fost făcute aparțin categoriei, lipsită de valoare demonstrativă, a analogiilor, pentru că în fapt nu există nici o legătură cauzală între îndepărtatele monumente – îndepărtate în spațiu și în timp – din Caucaz și din țările arabe și ctitoria lui Neagoe Basarab. Oficiul de intermediar a fost făcut de arhitectura otomană, care asimilase ea însăși aceste motive, utilizându-le frecvent la propriile edificii. În acest sens, este demnă de atenție împrejurarea că mai toate elementele ornamentale existente la Argeș se întâlnesc la geamia sultanului Bayezid al II-lea, construită la Istanbul în anii 1504 – 1505. Dacă este adevărată legenda că, pe vremea când era ostatec al Sublimei Porți, Neagoe Basarab a servit ca ispravnic la construirea unei geamii,



Biserica episcopală din Curtea de Argeș, fațada sudică, detaliu.



0 5 10m.

Mănăstirea Snagov, biserica,
vedere și plan.

aceasta nu putea fi decât ctitoria lui Bayezid, singura construită în capitala otomană la începutul veacului al XVI-lea. Acolo a putut vedea floarea de crin în motiv reciproc, rozetele cu entrelacuri, bolțarii ondulați și divers colorați, iar chioșcul agheazmatarului nu este altceva decât o transpunere a pavilionului care adăpostește fântâna rituală din fața geamiei; și totuși, dincolo de posibila identificare a fiecărui motiv considerat izolat, ansamblul decorativ al ctitoriei argeșene este profund original prin compoziția sa de ansamblu și prin perfecta adaptare la formele arhitectonice ale unui monument fără pereche.

Este lesne de înțeles că ctitoria lui Neagoe Basarab a fost întâmpinată cu multă admirație de către contemporani, devenind un model pentru mai multe lăcașuri importante ce s-au construit în deceniile și în secolele următoare. Prima replică cunoscută, executată însă în cărămidă, a fost biserica mănăstirii Sf. Troiță din București. Înălțată în anul 1568, cu rostul de a deveni mitropolie a Țării Românești. O replică mai mică s-a construit în 1572 la mănăstirea Cobia (jud. Dâmbovița) unde, datorită dimensiunilor reduse, în locul celor 12 stâlpi din pronaos au fost folosiți numai patru, pronaosul fiind prevăzut pe latura de sud și cu o absidă funerară, soluție nouă, nu lipsită de ecou în părțile Argeșului. Decorarea fațadelor cu panouri dreptunghiulare, delimitate de ciubuce, reapare către sfârșitul secolului al XVI-lea la biserica mănăstirii Strâmba (jud. Gorj) zidită în 1597 – 1599.

O altă ctitorie deosebit de importantă a lui Neagoe Basarab este biserica mănăstirii Snagov (1512 – 1521). Pe locul unui lăcaș mai vechi, cu origini în secolul al XIV-lea, zidirea lui Neagoe Basarab s-a inspirat direct din arhitectura catolicoanelor athonite. Este vorba, deci, despre o biserică al cărei naos este de tip cruce greacă înscrisă, dar amplificat lateral cu abside, partea răsăriteană – cu absida altarului și pastoforiile – fiind și ea foarte dezvoltată. Pentru a pune în evidență importanța rituală a pastoforiilor, deasupra lor se înalță două turlle care, împreună cu turla naosului, constituie un ansamblu deosebit de expresiv. Sistemul de boltire al pronaosului se caracterizează prin prezența a patru stâlpi centrali deasupra cărora se înalță o turlă, spațiul din jur fiind acoperit cu o boltă de sprijin de secțiune semicilindrică. Surprinzător la pronaos este faptul că el a fost tratat asemenea unui pridvor cu arcade pe coloane de zidărie, coloanele fiind construite din cărămidă cu profiluri speciale, astfel că două câte două prezintă alte forme decorative.

Este foarte probabil că meșterii care au construit biserica mănăstirii Snagov au fost și autorii exonartexului monumental adăugat de Neagoe Basarab pe latura vestică a mitropoliei de la Târgoviște. Terminat înainte de 1517, exonartexul mitropoliei din Târgoviște avea sistemul de boltire susținut de patru stâlpi centrali deasupra cărora se înalță o turlă, iar în fațada de vest se aflau încă două turlle. Ca și la Snagov, pereții laterali erau străpunși de arcade susținute pe coloane de cărămidă cu profiluri diferite. Considerată în totalitate – ctitoria lui Radu cel Mare și exonartexul adăugat de Neagoe Basarab – mitropolia din Târgoviște era un edificiu mare, cu opt turlle, unica zidire atât de complex articulată din arhitectura veche românească. Iată de ce nu poate fi regretată îndeajuns absurda ei distrugere de către Lecomte dū Noüy, în secolul trecut, în numele unei pretinse restaurări.

Peste munte, în Șcheii Brașovului, prin grija lui Neagoe Basarab, vechea biserică de lemn a fost înlocuită cu alta de zid, de plan dreptunghiular și cu absidă poligonală⁽¹⁷⁾ – deci urmând forme de tradiție gotică,

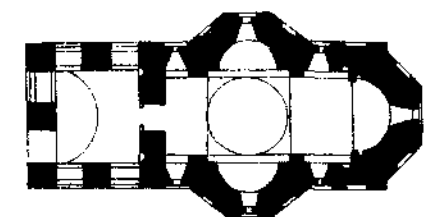
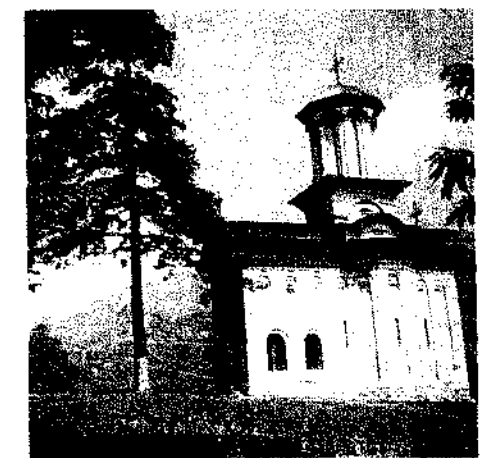
încă puternică în Transilvania –, aceluiași voievod fiindu-i atribuită ctitorirea unei biserici în Zărnești.

Deși incomparabil mai modestă decât celelalte ctitorii ale luminaului domnitor, biserica Sf. Gheorghe din Târgoviște are meritul de a repune în discuție un tip de monument de veche tradiție, care de aici încolo va reapare de mai multe ori în arhitectura Țării Românești. De plan dreptunghiular, cu absida altarului abia decroșată, biserica Sfântul Gheorghe are pe partea de vest un pronaos cu ziduri robuste, deasupra căruia se înalță la origine un turn-clopotniță. Întâlnit prima oară în secolul al XIV-lea, la biserica Sănnicoară din Curtea de Argeș, acest tip planimetric și spațial va reveni în cursul secolului al XVI-lea de mai multe ori, cu precădere ca paraclis la curțile boierești, situație asemănătoare cu cea din Moldova, unde, pentru aceeași funcțiune, au fost preferate tot bisericile de plan dreptunghiular. Dintre monumentele reprezentative ale acestui tip amintim biserica din Cepturoaia (jud. Olt), paraclis al curții Buzeștilor, construită înainte de anul 1529, Drăgoiești (jud. Vâlcea), de asemenea o ctitorie a boierilor Buzești de dinainte de 1530, biserica Roșie din Târgoviște (1542 – 1545), turnul-clopotniță fiind ridicat fie deasupra pronaosului, fie deasupra tindei (ca la Cepturoaia). Dreptunghiulare, dar fără turn vestic, sunt bisericile de la Bradu (jud. Buzău) ante 1536, Tisău (jud. Buzău) către 1550, Stănești (jud. Vâlcea) către 1550, ultimele două ruinate.

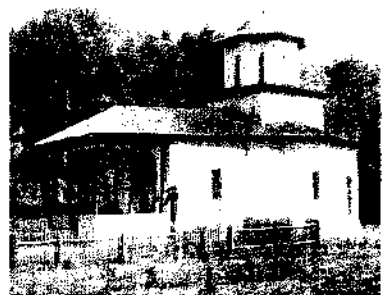
Construită prin anii 1515 – 1518 cu cheltuiala fostului mare clucer Manea Perișanu, biserica fostei mănăstiri Seaca-Mușetești (jud. Olt) este, în pofida înfățișării sale modeste, un monument deosebit de important. De plan triconc cu turlă pe naos, ea a fost prevăzută dintru început cu un pridvor deschis pe trei laturi, cu deschideri înguste și stâlpi masivi de cărămidă. Așadar, într-o epocă în care la Snagov se realiza un pronaos-pridvor, cu elegante arcade de zidărie, la o modestă ctitorie boierească problema pridvorului revenea și este semnificativ că, tocmai în cursul secolului al XVI-lea, pridvorul deschis va ajunge la soluții originale în arhitectura din Țara Românească. Atribuită inițiativei pioase a doamnei Despina, biserica schitului Ostrov, din Ostrovul Călimăneștilor, a fost construită în 1521⁽¹⁸⁾. De plan triconc cu turlă pe naos, micul edificiu, deosebit de armonios ca proporții, este prevăzut pe latura de vest cu un pridvor de lemn, care poate că a existat de la origine, așa cum am văzut la bolnița mănăstirii Bistrița, ctitoria Craioveștilor.

Urmărind în continuare dezvoltarea arhitecturii din Țara Românească în secolul al XVI-lea, prima constatare este că cele mai multe edificii au încercat să interpreteze fie formele spațiale, fie unele elemente decorative ale principalelor ctitorii care au marcat începutul de veac. Biserica mănăstirii Menedicului (jud. Buzău), construită de Vintilă Vodă în 1532, biserica mănăstirii Gorgota (jud. Dâmbovița), ctitoria lui Pătrașcu cel Bun (1554 – 1557), de asemenea biserica mănăstirii Tutana (jud. Argeș), ctitoria lui Mihnea Turcitul din 1582, reiau dispoziția planimetrică a mănăstirii Dealu.

În deceniile de mijloc ale secolului al XVI-lea, cele mai multe ctitorii domnești sau boierești au adoptat tipul de plan triconc cu turlă pe naos, prototipul mai îndepărtat al tuturor fiind biserica mare a Coziei: biserica mănăstirii Valea (jud. Argeș), ctitorită în 1536 de Radu Paisie, biserica din Stănești-Lunca (jud. Vâlcea), ctitorită în 1536 de boierii din familia Buzeștilor, biserica bolniței mănăstirii Cozia, ctitorită în anii 1541 – 1543 de către voievodul Radu Paisie, meșter constructor fiind Maxim, biserica



Mănăstirea Cozia, paraclisul bolniței,
vedere dinspre sud-vest și plan.



*Călimănești (jud. Vâlcea),
biserica schitului Ostrov.*



*Mănăstirea Prislop (jud. Hunedoara),
biserica domniței Zamfira.*

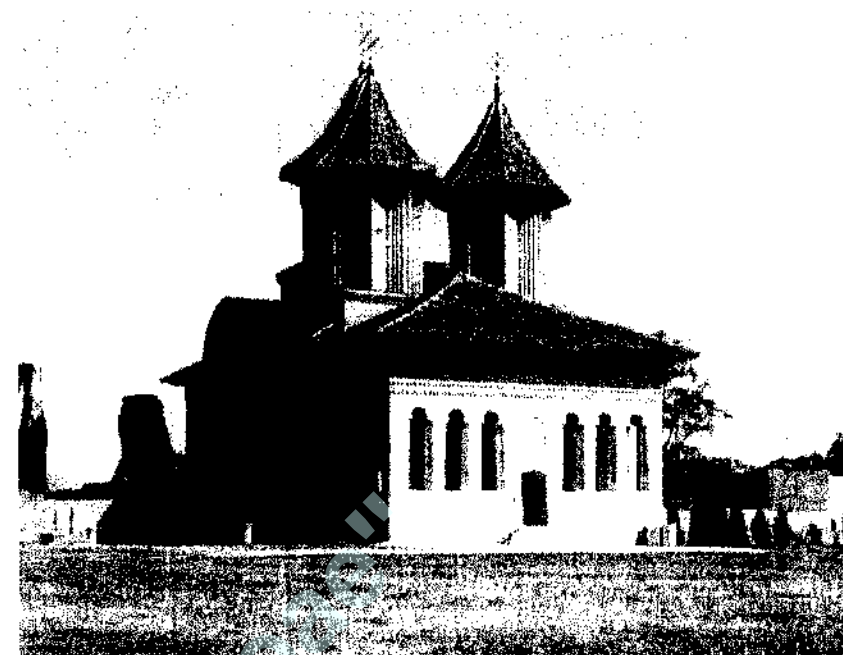


*Mănăstirea Bucovăț (jud. Dolj),
biserica, fațada sudică.*

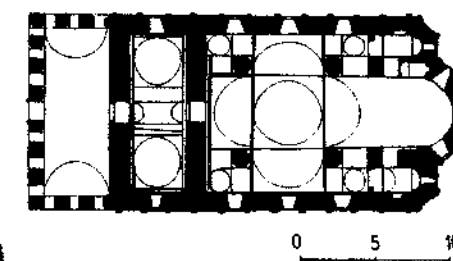
Buna Vestire (1545 – 1552), paraclis al curții domnești din București și biserica mănăstirii Cârnu (jud. Buzău), ambele ctitorite de Mircea Ciobanul și doamna Chiajna, biserica schitului Dobrușa (cca 1550 – 1560), biserica mănăstirii Bucovăț, ctitorită de banul Ștefan în 1572. Aceștia li se adaugă ctitoria de peste munte a domniței Zamfira, biserica mănăstirii Prislop (jud. Hunedoara), construită în anul 1564.

Din punct de vedere al rezolvărilor spațiale și funcționale, în mod special se cer menționate următoarele: la paraclisul bolniței de la Cozia, pronaosul este deschis cu arcade largi, amintind ca idee de pronaosul-pridvor de la Snagov dar cu o soluție plastică diferită, datorită predominanței plinului asupra golului; la Dobrușa, între pronaos și naos se interpune o gropniță, soluție identică cu cea practică la monumentele din Moldova, fapt explicabil dacă se ține seama de împrejurarea că doamna Chiajna, soția lui Mircea Ciobanul, era fiica lui Petru Rareș. Gropniță a avut și dispăruta biserică din Stănești, ctitorie din anii de mijloc ai secolului al XVI-lea. Despre legăturile boierilor Buzzești cu Moldova stă mărturie și faptul că unul dintre ei, Balica, a ajuns hatman în Moldova, unde a ctitorit mănăstirea ce-i purta numele (cca 1574 – 1586), pe locul unde astăzi se înalță biserica Frumoasă din Iași. Mai trebuie consemnată particularitatea că la Bucovăț anexele altarului sunt foarte dezvoltate, amintind soluția de la Snagov. Toate monumentele aparținând acestui grup au fost construite din cărămidă, exceptând biserica mănăstirii Prislopului, construită din piatră brută, decorația fațadelor constând în principal din alternarea asizelor din cărămidă cu mici panouri de tencuială prinse în casete de cărămidă, imitându-se deci plastica decorativă de tradiție bizantină la care cărămida alternează cu blocuri de piatră făușă. Dacă la Valea fațadele sunt plane, la celelalte monumente fațadele mai sunt decorate cu arcaturi înalte ca odinioară la Cotmeana sau la biserica Domnească mică din Târgoviște. Mai largi la Stănești și la Dobrușa, la bolnița Coziei aceste arcaturi sunt înguste, contribuind la punerea în valoare a siluetei prelungi, neobișnuit de elegante a edificiului. Confirmând odată mai mult legăturile artistice cu Moldova, la paraclisul Curții Vechi din București fațadele sunt decorate, imediat sub cornișe, cu o friză de ocnice, semnificativă fiind în același sens și prezența unor contraforturi laterale.

O soluție nouă în plastica arhitectonică a bisericilor cu zidărie de cărămidă a fost adoptată la Bucovăț. Aici fațadele sunt separate în două registre, printr-un brâu median, fiecare registru fiind decorat cu arcaturi plate, cu arhivolte intrând. Recunoaștem de îndată o transpunere în cărămidă a decorului de la mănăstirea Dealu, unde arcaturile erau realizate cu ciubuce rotunde. Este adevărat că o primă încercare de adaptare la posibilitățile cărămizii a unui decor de tip Dealu sau Curtea de Argeș apăruse, încă din 1554 – 1557, la biserica mănăstirii Gorgota, ctitorită de Pătrașcu cel Bun. Șovăielnic la Gorgota, la Bucovăț efortul de transpunere a fost călăuzit de priceperea unor meșteri care au înțeles resursele plastice ale materialului de construcție folosit, respectiv cărămida, obținând un ansamblu decorativ de o reală noblete. Dacă se ia în considerare și armonioasa volumetrie a edificiului, se poate spune că biserica mănăstirii Bucovăț este atestatul de deplină maturitate a noii școli de arhitectură din Țara Românească, prin ea fiind anunțate importante împliniri ale deceniilor următoare. Contemporană cu Bucovățul, biserica mănăstirii Cobia la care, reamintim, a fost interpretată dispoziția volumetrică a bisericii episcopale de la Argeș, se impune ca un



*Biserica domnească din Târgoviște,
vedere dinspre nord-vest și plan.*



unicat din punct de vedere decorativ, întrucât fațadele sale – pe a căror suprafață se desenează siluetele înalte ale arcaturilor oarbe – prezintă o fastuoasă policromie, datorită îmbrăcării lor integrale în cărămidă smălțuită. Având aspectul unui uriaș chivot de email, biserica mănăstirii Cobia pare a exprima, aici, în Țara Românească, ceva din voluptatea policromă a monumentelor decorate cu picturi murale din Moldova contemporană.

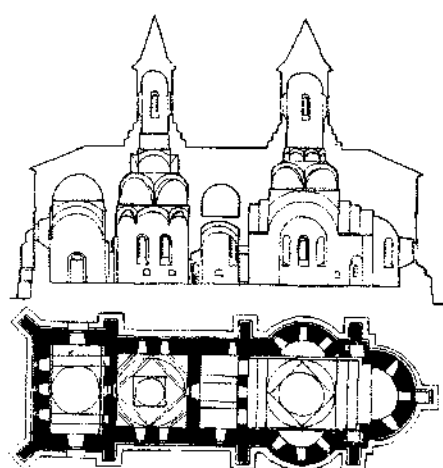
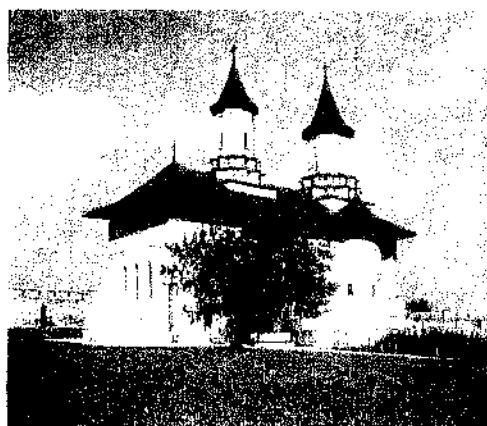
Ultimele două decenii ale secolului al XVI-lea sunt de un interes deosebit pentru arhitectura veche românească, fiind caracterizate prin procesul de activă interferare între școlile locale din Țara Românească, Moldova și Transilvania, cu o vădită tendință de unificare formală și decorativă.

În anul 1533, odată cu construirea palatului său din curtea domnească de la Târgoviște, Petru Cercel a construit și biserica domnească. Departe de a fi un simplu paraclis particular, ctitoria lui Petru Cercel este un edificiu impozant prin proporții și deosebit de complex ca elaborare arhitecturală. De plan cruce greacă înscrisă, cu o cupolă pe naos, ea are un pronaos îngust suprainălțat de două turle, iar pe latura de vest un pridvor deschis cu arcade susținute de coloane de zidărie. Este evident că ne aflăm în fața unei originale sinteze, forma tradițională de cruce greacă înscrisă, cu o singură turlă pe naos, fiind întregită de acel pronaos cu două turle, vădit inspirat din arhitectura ctitoriei de la Dealu, iar pridvorul, rezultat al unei constante preocupări în arhitectura românească a secolului, s-a inspirat din formele exonartexului bisericii mitropolitane din Târgoviște. Construită din cărămidă, cu fațadele îngrijit tencuite, și învelită cu țiglă colorată, biserica domnească a curții târgoviștene avea să fie imitată cu inerente interpretări, odată cu refacerea bisericii Sf. Dumitru din Craiova, în anul 1651. De remarcat și faptul că biserica era legată cu un pod acoperit de palatul domnesc, domnitorul putând asista la slujbă de la înălțimea cafasului situat pe latura de vest a naosului.

Răspunzând solicitării românilor din Scheii Brașovului, Petru Cercel a mărit biserica lui Neagoe Basarab adăugând pe latura vestică un amplu exonartex⁽¹⁹⁾, în fapt o nouă biserică de tip cruce greacă înscrisă, dar înzestrată pe latura de vest cu un turn-clopotniță, inspirat se pare de formele obișnuite ale arhitecturii de la nordul Carpaților. Paramentul



*Biserica fostei mănăstiri Cobia
(jud. Dâmbovița), vedere dinspre
nord-vest și detaliu de fațadă.*



Iași, biserica mănăstirii Galata, vedere dinspre sud-vest, secțiune și plan.



Brașov, biserica Sf. Nicolae din Șchei, vedere dinspre nord-vest.

decorativ, cu alternarea asizelor de cărămidă cu panouri de tencuială, este caracteristic munteșesc. Neterminată de Petru Cercel, ctitoria brașoveană avea să fie încheiată de domnitorul moldovean Petru Aron, în 1595, când a fost construit și un mic pridvorăș pe latura de nord. Observând că Petru Cercel a ctitorit două monumente de tip cruce greacă înserisă, este locul să adăugăm mențiunea că, de curând, cercetările arheologice au pus în evidență, sub actuala biserică Sf. Sava din Iași, fundațiile unui lăcaș cu același tip de plan, datând din vremea lui Petru Șchiopul, fiind, așadar, contemporan.

Iradieră arhitecturii din țara Românească în Moldova poate fi recunoscută, în anul 1584, la Iași, unde domnitorul Petru Șchiopul construia biserica mănăstirii Galata. Păstrând tipul de plan dezvoltat, caracteristic bisericilor din Moldova, ctitoria lui Petru Șchiopul preia din Țara Românească ideea arcadelor interioare, înlocuind zidul despărțitor dintre naos și gropniță, de asemenea încununarea pronaosului cu o turlă și decorul fațadelor cu folosirea unui brâu median, arcaturile plate fiind prevăzute cu arhivolte intrând. Sistemul de boltire, care păstrează ideea, tradițională în Moldova, a etajării arcelor, este aici mai complicat: în pronaos sunt folosite trompe sferice de colț deasupra cărora se înalță două rânduri de arce etajate, iar în naos deasupra arcelor pieziș se află o corolă de opt arce mici în consolă. Rezultă ca efect o pronunțată îngustare a turlii și o verticalitate mai accentuată, amintind de ctitoria lui Nicolară Hâra de la Zăhărești.

Încă și mai muntească prin expresie este biserica schitului Hlincea de lângă Iași, ctitorie a Mariei, fiica lui Petru Șchiopul, din anul 1587⁽²⁰⁾. De plan triconc, cu o turlă pe naos, edificiul este prevăzut cu un pridvor deschis cu arcade semi-circulare susținute de coloane cilindrice și stâlpi patrulateri la colțuri. Despărțirea dintre naos și pronaos este făcută prin trei arcade susținute de două coloane de cărămidă, soluție care exprimă o tendință de unificare a spațiului din interior, cu eliminarea ierarhizărilor acestuia, ceea ce corespunde procesului de modernizare pe care îl înregistrăm în mentalitatea epocii. Întru totul asemănătoare ca plan și siluetă este biserica Sf. Nicolae, ctitorită de Aron Vodă în satul Aroneanu de lângă Iași (1593 – 1594), meșteri constructori fiind Gheorghe, Gligori și Ion din Bistrița⁽²¹⁾. Neașteptat de bogat este decorul fațadelor. Dacă brâu care încinge biserica în partea superioară sau arcaturile cu ciubuce sunt elemente ce pot fi explicate în legătură cu arhitectura din Țara Românească, abundența de plăcuțe ceramice cu forme variate (steluțe, cercuri și flori de crin stilizate) se cere explicată în raport cu unele monumente stambuliote de la care va fi fost împrumutat și decorul pictat cu chiparoși din interiorul pridvorului.

În anul 1582, domnitorul muntean Mihnea Turcitul iniția reconstruirea mănăstirii Tutana pe locul unui lăcaș datând din secolul precedent^(*). Lucrările au mers greu, ele fiind terminate abia în anii 1587 – 1588, când s-au aflat sub supravegherea lui Mihai Viteazul, în calitate de ispravnic numit de domnie. Pentru motive ce se vor vedea mai departe, pare plauzibil că tocmai Mihai Viteazul a conceput formele

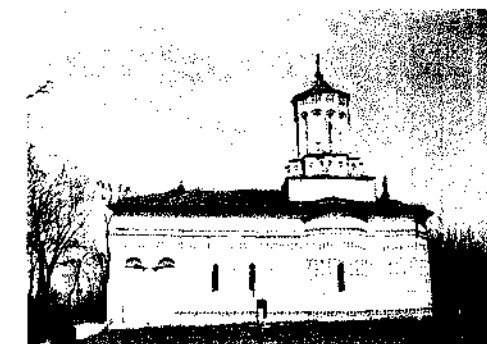
^(*) Cercetările arheologice de la Tutana au stabilit atât momentul construirii primului lăcaș în anii domniei lui Mircea cel Bătrân, cât și forma sa de plan, un triconc inspirat de biserica Tismanei, cu pridvor dezvoltat pe trei laturi în jurul pronaosului (Sp. Cristoccea, C. Oprescu, *Cercetările arheologice de la mănăstirea Tutana și problema încadrării tipologice a unui nou triconc la cumpăna veacurilor XIV-XV*, RMM-MIA, XIX, 2, 1988, p. 51 passim) (CM).

arhitectonice și decorative ale bisericii, o replică în cărămidă a ctitoriei de la Dealu. Pe direcția efortului de transpunere în cărămidă a formelor decorative de la Dealu, efort consemnat și în deceniul precedent la Bucovăi, fațadele sunt împărțite în două registre de arcaturi plate, dar în registrul superior picioarele arcaturilor sunt alcătuite din ciubuce de cărămidă așezate în chip de duble semicolonete. În cadrul aceleiași preocupări, meșterii constructori ai bisericii mănăstirii Mărcuța din București, ctitorită în 1586 – 1587 de către Dan Vistierul, au introdus colonetele de ciubuce și în registrul inferior.

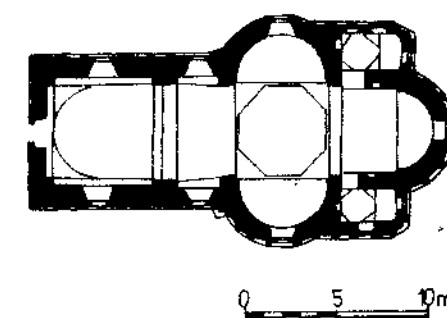
Desăvârșirea procesului de transpunere în cărămidă a decorului realizat la Dealu în piatră profilată avea să se producă la ctitoria lui Mihai Viteazul. Mihai Vodă din București, datând din anii 1589 – 1591. Între timp (1587), Mihai Viteazul terminase biserica Cuvioasa Paraschiva din Râmnicu Vâlcea începută de Pătrașcu cel Bun. Așadar, în anul 1589, când își începea construcția importante sale ctitorii bucureștene, Mihai Viteazul dispunea de o reală experiență nu numai în calitate de ctitor dar și de constructor. Ca și la Tutana, biserica Mihai Vodă are de model un monument din epoca lui Radu cel Mare, respectiv ctitoria acestuia de la Lopoșnia (Serbia), edificiu de plan triconc, dar cu o amplă dezvoltare a pastoforiilor. Urmând exemplul de la Snagov, deasupra pastoforiilor a fost înălțată câte o turlă, ceea ce contribuie la monumentalitatea părții de răsărit a bisericii Mihai Vodă. Inspirată îndeaproape de aceea de la Dealu, decorația fațadelor este organizată în două registre despărțite printr-un brâu median, pe suprafața fiecărui registru desfășurându-se arcade din ciubuce executate cu cărămizi de format special. Considerată în perspectiva întregului proces evolutiv, biserica mănăstirii Mihai Vodă ilustrează nu numai o exemplară continuitate de efort în interpretarea formelor, dar și o evidentă preocupare pentru restabilirea autorității unor modele ilustre de la început de veac, în spiritul unui statornic respect pentru înaltele valori morale de atunci, adevăr care rezultă și din analiza picturilor murale de epocă.

Devenit domn în 1593, Mihai Viteazul a desfășurat o prodigioasă activitate constructivă, la principalele sale ctitorii fiind evidentă preocuparea pentru păstrarea modelelor tradiționale. Pentru curțile sale de la Caracal, Mihai Viteazul a construit o biserică paraclis⁽²²⁾ – cunoscută sub denumirea de Potruseni – la care, în mod surprinzător, a fost reluată cu fidelitate tehnica de construcție de tradiție bizantină cu alternarea asizelor de cărămidă și asizelor de piatră făuită. De plan dreptunghiular, ea este alcătuită dintr-un naos ce fusese boltit în semicilindru și un pronaos deschis pe trei laturi cu arcade masive de zidărie, amintind atât pridvorul de la Tismana, cât și pronaosul-pridvor de la bolnița Coziei. Rectitorind mănăstirea Clocociov de lângă Slatina, Mihai Viteazul a folosit încă o dată modelul bisericii Dealu, cu două turlă pe pronaos. În anul 1597, el refăcea mănăstirea Gorgota ruinată de turci și, probabil, în aceeași vreme, a fost construită biserica Sf. Nicolae „Ispravnicii” din Ploiești, oraș căruia domnitorul i-a acordat însemnate privilegii. La o dată necunoscută a fost construită biserica Sf. Gheorghe a schitului cu același nume din munții Buzăului, destinat să gospodărească numeroasele schituri rupestre care se aflau în zonă.

Dar cea mai importantă activitate ctitoricească, Mihai Viteazul a desfășurat-o la nordul Carpaților pentru românii din voievodatul a cărui unire cu țara avea să se desăvârșască în anul 1600. Ca urmare a înțelegerii cu Sigismund Bathory și în directă legătură cu înființarea



Aroneanu (jud. Iași) biserica Sf. Nicolae, vedere dinspre sud.



București, biserica mănăstirii Mihai Vodă, vedere dinspre sud-est (fotografie executată înainte de translația bisericii și a turnului-clopotniță pe alt amplasament, 1984-1985) și plan.



Mănăstirea Căluș (jud. Olt), biserica Sf. Nicolae, vedere dinspre sud-est.



Biserica domnească „Potruseni” din Caracal, plan.



Mănăstirea Secu (jud. Neamț), biserica mare, vedere dinspre sud-vest.

mitropoliei Ardealului, începând din anul 1596, la Alba Iulia a fost construită o mănăstire mitropolitană situată, după cum relatează Petru Movilă, „la marginea orașului lângă zidul cetății într-un loc frumos”. Distrusă în anul 1714, cu ocazia construirii cetății Alba Carolina, mănăstirea mitropolitană a lui Mihai Viteazul ne este cunoscută prin intermediul unor vechi planuri, din care rezultă că ea era alcătuită din două biserici: una mai mare de tip cruce greacă înscrisă și alta mai mică de plan triconc, aceasta din urmă având funcția de paraclis. Știind că mitropolia Ardealului depindea de aceea a Țării Românești, este lesne de înțeles de ce lăcașul înălțat la Alba Iulia a preluat întocmai tipul arhitectonic al bisericii mitropolitane din Târgoviște. Recunoaștem aici, ca și în cazul bisericii paraclis de plan triconc, o evidentă iradiere a arhitecturii din Țara Românească la nordul Carpaților.

De altfel, în scurtul interval de timp cât a fost și domn al Ardealului, Mihai Viteazul a desfășurat o prodigioasă activitate ctitoricească, demonstrând, și pe această cale, că unirea românilor nu era un act întâmplător, ci rezultatul firese al unei convingeri profunde. El a construit o biserică la Făgăraș, alta la Lujerdu (jud. Cluj), alta la Ocna Sibiului⁽²³⁾, de asemenea a pus să se amenajeze un paraclis în cetatea de la Târgu Mureș, a făcut reparații la biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului, în interiorul căreia i s-a pictat și un tablou votiv, a reparat biserica schitului Râmeț (jud. Alba). Biserica din Ocna Sibiului, singura păstrată dintre ctitoriile lui Mihai Viteazul din Transilvania, este de plan dreptunghiular și fusese la origine compartimentată în naos-pronaos, fiecare încăpere acoperită cu bolți semisferice suspendate pe arce. Decoratia fațadelor, de vădită inspirație muntenească, este compusă dintr-un brâu median cu un tor între două rânduri de cărămidă puse pe colț, iar registrul inferior are arcade geminate cu mici firide dreptunghiulare. Tot din vremea lui Mihai Viteazul datează paraclisul mănăstirii Ciolanu (jud. Buzău) și biserica din Bălteni (jud. Ilfov), aceasta din urmă caracterizată prin folosirea contraforturilor, desigur un reflex al arhitecturii din Moldova, și prin prezența unui pridvor pe trei laturi, potrivit modelului de la Tismana.

Alături de ctitoriile domnești, se cuvin a fi amintite și unele edificii înălțate prin grija marilor boieri ai timpului, Biserica de la Hotărani (jud. Olt), construită în 1588, aparține planului dreptunghiular, pe latura de vest fiind prevăzută cu un pridvor cu arcade și coloane de zidărie foarte asemănător cu acelea de la Hlincea și Aroneanu. Tot în anul 1588, boierii Buzești construiau la mănăstirea Căluș (jud. Olt) o frumoasă biserică de plan triconc, care se individualizează prin turla neobișnuit de amplă, așezată direct pe ziduri, fără ajutorul unor pile de sprijin, soluție de mare îndrăzneală și abilitate constructivă, pusă în valoare și de compoziția piramidală a întregului edificiu⁽²⁴⁾. Despărțite printr-un brâu lat asemănător cu cel de la Gorgota, fațadele sunt decorate la partea inferioară cu panouri dreptunghiulare, iar la partea superioară cu arcade bigeminate, efectul ornamental fiind sporit de obișnuita alternanță dintre asizele de cărămidă și panourile de tencuială. O frumoasă decorație cu ciubuce are biserica mănăstirii Strâmba (jud. Olt), zidită în anii 1597 – 1599, edificiu de plan triconc, cu armonioase proporții.

În anul 1595 era construită biserica schitului Flămânda (jud. Vâlcea), ctitorie a marelui logofăt Teodor Rudeanu. De plan triconc cu turlă pe naos, edificiul este prevăzut cu un pridvor deschis pe arcade, cu coloane octogonale și stâlpi dreptunghiulari la colțuri. Decoratia fațadelor,

alcătuită din două registre de arcaturi despărțite printr-un brâu median, se înscrie în tradiția constituită a școlii de arhitectură din Țara Românească a secolului al XVI-lea. Datorită flagrantelor asemănări de planimetrie și de decorație, pare probabil că aceeași echipă de meșteri, care a construit biserica schitului Flămânda, a înălțat și vestita ctitorie a marelui vornic Nestor Ureche, mănăstirea Secu din jud. Neamț (1602)⁽²⁵⁾. Știind că marele dregător moldovean a fost scurt timp ban al Olteniei (1601 – 1602), pe vremea când l-a însoțit pe Simion Movilă în Țara Românească, asemănarea până la identitate între cele două monumente nu poate să surprindă; dimpotrivă, ea ne apare ca firească într-o epocă în care confluențele formelor arhitectonice și decorative dintre cele trei țări românești erau atât de frecvente încât să facă posibil, dacă nu un stil comun, cel puțin un mod asemănător de interpretare.

Sculptura

În secolul al XVI-lea, sculptura prezintă în Țările Române o curioasă conviețuire de manifestări cu caracter retardat, alături de realizări surprinzătoare prin îndrăzneala recepției unor inovații de limbaj provenind din ambianța Renașterii italiene.

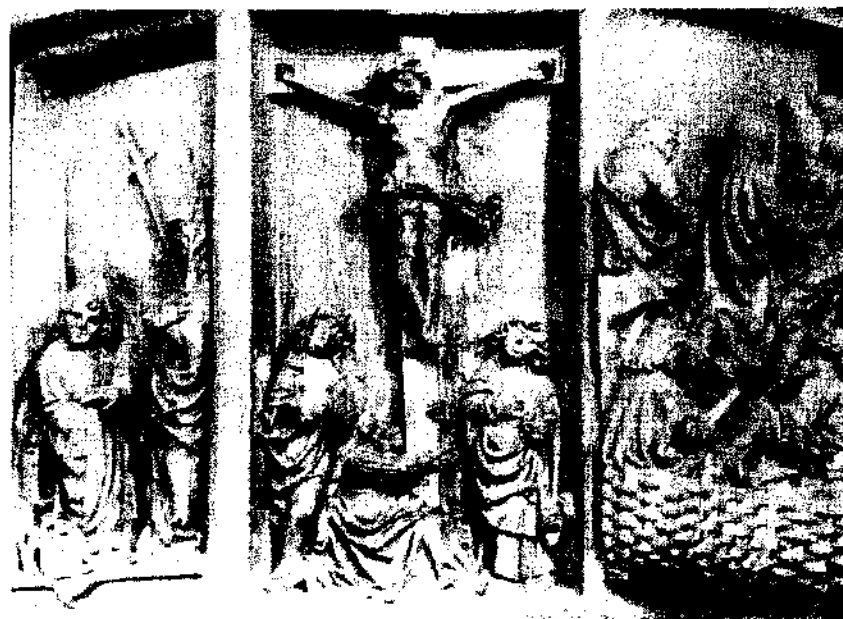
Încă puternic în primele trei decenii ale secolului, stilul gotic își face simțită prezența cu precădere datorită pietrării profilate care, așa cum s-a văzut, în Moldova se va menține până la sfârșitul veacului, ba chiar va trece dincolo de limitele acestuia, ancadramentele gotice fiind însușite ca elemente de stil autohton. O tendință de fastuoasă dar obosită încărcare decorativă se observă la traforurile ancadramentelor de fereastră ale bisericilor evanghelice din Dârlos, Curciu și Ighiș (toate în jud. Sibiu), monumente târzii, la care prezența unor pietrări de formație provincială poate fi lesne recunoscută. Semnificative sunt și consolele antropomorfe cu figuri bondoace și falduri stângaci modelate de la biserica din Dârlos. Din aceeași familie stilistică fac parte reliefurile cu *Iisus al durerii*, care decorează tabernacolele de tip nișe ale bisericilor evanghelice din Târbu (jud. Bistrița-Năsăud), Bazna (jud. Sibiu) și Valea Viilor (jud. Sibiu), toate datând din anul 1504. Prin contrast cu aceste piese de o stângăcie aproape rustică, sunt tabernacolele de tip edicul de la Moșna (jud. Sibiu), Sighișoara și Boian (jud. Alba). În special la primele două (atribuite verosimil pietrarului Andreas din Sibiu) silueta elegantă, îndrăzneala traforurilor și delicatețea detaliilor sunt indicii ale unei arte mature, autorul fiind unul dintre reprezentanții importanți ai goticului târziu.

Sculptura figurativă cu caracter autonom este reprezentată de piese disparate: fragmentele unei *Răstigniri* la biserica Sf. Mihail din Cluj, datând din 1505, nu prezintă decât un interes documentar; în schimb, de un remarcabil interes este amvonul decorat cu basorelieful de la Biertan, operă prezumată a sculptorului Ulrich din Brașov (1523). Corpul prismatic poligonal al amvonului este încheiat la partea inferioară cu o piramidă poligonală cu vârful în jos, al cărei decor vegetal, în relief, trădează faza de interferență dintre gotic și Renaștere. Pe fața amvonului se află trei reliefuluri: *Răstignirea*, *Rugăciunea din grădină* și *Profeția lui Simion*. Figurile sunt îndesate, dar expresive, faldurile, cu un modelaj



Biserica evanghelică din Dârlos (jud. Sibiu), consolă antropomorfă din cor.

Ulrich din Braşov (?), amvonul
bisericii evanghelice din Biertan
(Profeţia lui Simion, Răstignirea,
Rugăciunea din grădină).



consistent, sunt destul de corect redată, pe fondul unei concepţii compoziţionale care trimite la arta lui Veit Stoss, ale cărei ecouri puteau să ajungă în Transilvania prin intermediul fiilor acestuia. La casa parohială evanghelică din Bistriţa se păstrează statuia Sfântului Nicolae ca episcop. Figura scundă este drapată în falduri încreţite amintind sculptura în lemn. Decorul cu scuturi heraldice contribuie la încadrarea acestei lucrări în faza de trecere de la gotic la Renaştere, aceleiaşi perioade aparţinându-i şi grupul *Madonei cu Pruncul* de la fosta biserică benedictină din Mănăştur-Cluj. Aici tratarea faldurilor, solemnă şi clară, vădeşte întoarcerea către antic, în contextul preocupărilor stilistice ale Renaşterii.

Mai consistente din punct de vedere al valorii artistice sunt statuile şi reliefurile din lemn destinate decorării altarelor poliptice. În scrinul central al altarului de la Biertan se află o *Răstignire* încadrată de figurile Mariei, Ioan Evanghelistul şi Magdalena în genunchi care îmbrăţişează crucea. Datat verosimil în 1515, acest grup compoziţional prezintă legături cu şcoala lui Veit Stoss, în legătură cu care ar putea fi pus şi fragmentul de crucifix cu figura lui Iisus provenind de la biserică evanghelică din Deal Frumos. Ştiind că, după moartea lui Veit Stoss, patru dintre fii săi au venit în Transilvania înfiinţând ateliere la Mediaş, Sighişoara şi Braşov, nu este deloc surprinzătoare constituirea unui grup stilistic dependent de atelierul său.

Din aceeaşi familie stilistică fac parte *Madona* altarului din Şmig (cca 1515 – 1520), *Madona* altarului de la Bruşu (cca 1520), *Madona* altarului de la Sânmartin (1525). Cele mai importante piese sunt însă statuia apostolului Iacob cel Mare şi statuia Mariei cu Pruncul de la Muzeul Brukenthal. Tipologic, ambele figuri îşi găsesc numeroase analogii în opera lui Veit Stoss, atât la Cracovia cât şi la Nürnberg, deosebit de concludente fiind în acest sens rotundul regulat al figurii Mariei ca şi tratarea de o rară fineţe a figurii şi bărbii apostolului pelerin. Deşi complicate şi involburate, faldurile se înscriu într-o compoziţie echilibrată, mărturisind un sens al armoniei care se impune dincolo de



Altarul poliptic al bisericii evanghelice
din Rădăş (jud. Braşov), statuia
evanghelistului Ioan.



Altarul poliptic al bisericii evanghelice
din Sebeş, «Închinarea magilor».

tendenţele retorice ale goticului târziu. Mai provinciale dar de o bună factură sunt statuile Sf. Ioan Botezătorul şi Ioan Evanghelistul, care decorează altarul poliptic al bisericii din Rădăş. Aparţinând principial tot ambianţei lui Veit Stoss, dar trecând prin filierele unui discipol al acestuia, meşterul Pavol din Levoča (Slovacia), sunt reliefurile ce decorează monumentalul altar poliptic din biserică evanghelică din Sebeş-Alba. Figurile indeseate, uşoara tendinţă către grotesc ca şi involburarea decorativă a faldurilor sunt definitorii pentru statuara gotică ajunsă la sfârşitul ciclului său istoric.

Preţioase sunt şi cele trei statui care decorează altarul bisericii evanghelice din Băgaciu, datând din 1518. În scrinul central se află Maria cu Pruncul. Sfânta Ecaterina şi Maria Magdalena. Modeleul abil al figurilor şi compoziţia savantă a faldurilor, care creează jocuri complicate cu unduiri neaşteptate, situează cele trei statui în familia statuarei transilvănene a goticului târziu.

În pofida faptului că arhitectura secolului al XVI-lea s-a arătat atât de receptivă la formele stilistice ale Renaşterii, sculptura cu caracter autonom s-a manifestat într-un cadru destul de restrâns, cu puţine lucrări reprezentative. Faptul pare cu atât mai surprinzător cu cât producţia de ancadrame a fost foarte bogată, ateliere importante fiind în secolul al XVI-lea la Cluj şi la Sibiu. Se poate chiar vorbi despre o stilistică proprie a ancadramentelor de Renaştere în Transilvania, caracteristică fiind o anumită îmbălbăntărire a profilurilor şi frecvenţa agrementare a câmpurilor libere cu motive ornamentale de inspiraţie vegetală.



Madona cu Pruncul,
(Muzeul Brukenthal, Sibiu).



Portalul sacristiei,
biserica Sf. Mihail din Cluj.

Cea mai importantă operă arhitectonică a Renașterii din Transilvania secolului al XVI-lea, capela Lázó din Alba Iulia este, în același timp, și cea mai importantă realizare a sculpturii decorative și figurative aparținând aceluiași stil. Reamintind frumusețea portalurilor, vom reține în continuare faptul că pe soclurile pilaștrilor de colț se află mai multe reliefuri, inspirate fie din Biblie (*Moise primind tablele legii, Iuditha și Holofern, Samson și leul*), fie din viețile sfinților. (*Sfântul Sebastian la stâlp*), fie din mitologia greacă (*Hercule și Hidra din Lerna, Centauri*). Compozițiile riguros echilibrate și mai ales modelajul rotund, preferința pentru nuduri și drapajul de tip antic indică, fără echivoc, contaminarea cu stilistica Renașterii, autorul putând fi unul dintre acei meșteri provinciali italieni, peregrini prin Europa în căutare de lucru.

Un monument sculptural de un remarcabil interes este portalul sacristiei din biserica Sf. Mihail din Cluj, dăruie a preotului Johannes Klyn (Klein), din anul 1528. Cadrul dreptunghiular este supraînălțat de un fronton semicircular, totul fiind decorat în mod abundent cu elemente heraldice, florale și cu un mare număr de îngerași. Din centrul timpanului se desprinde figura în relief înalt a unui personaj cu plete și basc, probabil portretul donatorului. Pus în legătură cu atelierul lui Anton Pilgram din Viena, portalul din Cluj este o operă de excepție, fără ecouri directe în plastica sculptată din Transilvania, dar exprimând o anume disponibilitate pentru formele decorative mai încărcate, anticipând prin aceasta evoluția ulterioară.

De stil renascentist sunt și tabernacolele-nișe ale bisericilor din Bozeș, Mineu, Tonciu, Cuieșd. Tabernacolul din Mineu este opera italianului Giovanni Fiorentino (Johannes Fiorentinus) din anul 1515, el fiind și autorul elegantei cristelnițe din marmură roșie provenind de la același monument. Tot unui meșter italian îi poate fi atribuit tabernacolul de la Cuieșd (1537) ale cărui profiluri prezintă un foarte semnificativ efect de perspectivă forțată.

Un grup aparte de monumente depinzând de momentul stilistic al Renașterii este alcătuit din lespezile și monumentele funerare. În cele mai multe cazuri, inscripția este dispusă marginal, constituind chiar bordura decorativă a lespezilor, câmpul fiind rezervat însemnelor heraldice și altor motive ornamentale, cele mai multe de obârșie vegetală. Uneori câmpul emblematic ocupă numai partea superioară a pietrei, partea inferioară fiind rezervată inscripției. Din prima categorie menționăm epitafurile lui Ștefan Thelegdi (1507–1514), epitaful de bronz al lui Petru Haller (1569); din a doua categorie face parte epitaful episcopului Sigismund Thurzo (1512). O combinație între cele două tipuri a fost realizată pentru epitaful domniței Zamfira, fiica lui Moise Vodă, înmormântată la biserica mănăstirii Prislop din Hunedoara, ctitoria sa (1580). În mod excepțional, au fost sculptate și monumente funerare de tip sarcofag, având pe capac chipul defunctului reprezentat ca gisant. Inspirat de monumentele funerare ale Hunedoreștilor, datând din secolul anterior, sarcofagele reginei Isabela (1559) și principelui Ioan Sigismund (1571), ambele în catedrala romano-catolică din Alba Iulia, sunt principalele opere din această categorie^{*)}. Cutia sarcofagului reginei Isabela este decorată cu reliefuri care redau pilda bunului samaritean în mai multe episoade, în timp ce pe sarcofagul lui Ioan Sigismund,

executat sub directă influență a sarcofagului lui Iancu de Hunedoara, este reprezentată o scenă de război, cu asediul unei cetăți. La ambele piese, statuia-gisant de pe capac acuză o tratare convențională, mai izbutite fiind reliefurile – plate, dar desenate cu îngrijire și vădit inspirate din stampele de epocă.

Așa cum s-a văzut, în Țara Românească și în Moldova, sculptura decorativă a edificiilor s-a rezumat la realizarea portalurilor și ancadramentelor: de stil gotic în Moldova, în general foarte simple în Țara Românească.

O excepție de prestigiu este oferită de bisericile de la Dealu și Curtea de Argeș, pe fațadele cărora decorul sculptat de obârșie caucaziană și arabă, dar trecut prin filtre otomane, își găsește o largă aplicație^{*)}. Chenare, rozete, panouri, cornișe cu stalactite, arcuri cu bolțari ondulați și divers colorați, îngrădituri cu flori de crin, toate aceste elemente cu apariție explozivă vor avea ecouri timide și cu totul izolate în decorația monumentelor ulterioare. Mai evidente sunt absorbțiile acestor elemente în decorația unor pietre funerare din secolul al XVI-lea.

Destul de numeroase, pietrele funerare din Moldova, Transilvania și Țara Românească, datând din acest secol, prezintă numeroase caracteristici comune. În primul rând faptul că decorul marginal este constituit din inscripția comemorativă, întotdeauna excizată, ceea ce îi asigură o particulară plasticitate. În Moldova, urmându-se exemplul pietrelor de mormânt din vremea lui Ștefan cel Mare, câmpul central este acoperit cu motive florale într-o interpretare decorativă vădit inspirată de brocarturi. Semipalmete, palmete, flori de diferite tipuri, tratate în relief plat, sunt elemente care concurează la evidenta unitate stilistică a acestor lucrări. Este de observat că, începând din anii de mijloc ai secolului, decorația câmpului central devine mai agitată, redarea motivelor ornamentale înclinând spre un descriptivism aproape naturalist.

Astfel, în timp ce pietrele lui Ștefăniță (1527) și doamnei Maria (1529) – ambele la Putna – păstrează întru totul schema decorativă a lespezilor funerare așezate de Ștefan cel Mare în necropola de la Rădăuți, piatra lui Petru Rareș (1546), piatra lui Ștefan Rareș (1552), piatra Marinei de la Zăhărești (1542), piatra Teofanei (1560) de la Slatina, piatra Teodosiei de la Siret (1576) sau piatra mitropolitului Grigorie Roșca de la Voroneț (1570) lasă să se descifreze înclinarea către decorativul de tip naturalist – cu flori și frunze de diferite tipuri – chiar dacă structurile compoziționale rămân încă prevalent tradiționale. La piatra mitropolitului Grigorie Roșca este de observat și profilul marginal, în care se recunoaște un discret ecou al Renașterii.

Având aceeași structură compozițională de bază, cu inscripția formând chenar, pietrele de mormânt din Țara Românească au de regulă în câmpul central o reprezentare a crucii combinată cu arborele vieții. Juxtapuse la piatra de mormânt a lui Părvu Craiovescu de la Snagov (1512) – la care sunt de observat și profiluri de Renaștere – cele două motive se combină, formând un tot, la piatra lui Neagoe Basarab de la Argeș (1521), piatră care devine prototip, fiind repetată pentru doamna Neaga, pentru doamna Despina și doamna Roxandra. Un grup deosebit este format din pietrele de mormânt ale stolnicului Neagoe (1504) și jupânului Neagu (1545) de la mănăstirea Căscioarele, ambele prezentând



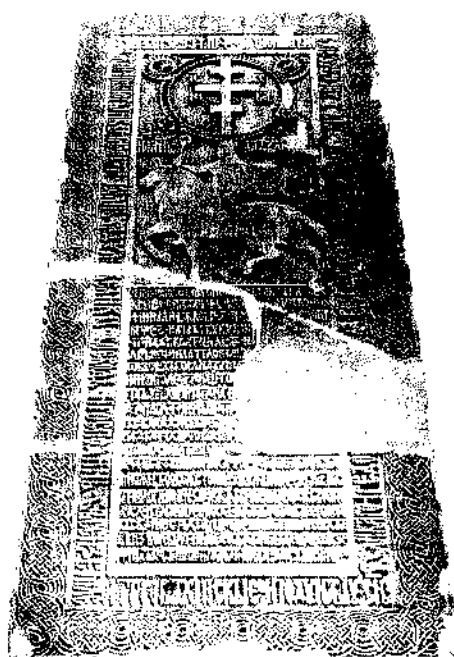
Piatra funerară a Vasilcăi, biserica
mănăstirii Proboata.

^{*)} V. Drăguț, *L'architecture dans les Pays Roumains au XVI^e siècle dans la perspective des relations avec le monde ottoman*, în RRHA, 1986, p. 3-20 (CM).

^{*)} R. Theodorescu, *Un chapitre de la Renaissance transylvainne: art du livre et art funéraire aux débuts de la Réforme*, în RRHA, 1986, p. 21-44 (CM).



Stema Țării Românești de pe pisania mănăstirii Dealu, în Muzeul Național de Istorie București.



Piatra funerară a lui Radu de la Afumați, biserica episcopală din Curtea de Argeș.

o neobișnuită etajare de profiluri perimetrale cu funii împletite, iar în câmp având o decorație cu entrelacuri, direct inspirată din sculpturile decorative de la Dealu.

În contextul acestor lespezi funerare, lipsite de reprezentări antropomorfe, epitaful de piatră al voievodului Radu de la Afumați (1529) constituie o apariție surprinzătoare: bordura cu inscripție este dublată de un chenar cu entrelacuri, în câmp se află o lungă inscripție care relatează faptele de vitejie ale voievodului, reprezentat călare, cu buzduganul în mână dreaptă, coroană pe cap și mantie fluturândă. Deasupra reliefului cu chipul voievodului, se află o cruce încadrată de patru rozete – compoziție care valorifică vechea temă iconografică a lui Iisus în glorie, simbolizând deci triumful dreptei credințe. Așa cum s-a observat, relieful ecvestru este inspirat îndeaproape de la reprezentările sfinților militari de pe ușile de la Snagov. Câteva decenii mai târziu ideea a fost reluată pentru piatra de mormânt a jupânului Albu Golescu din biserica mănăstirii Vierosi (jud. Argeș) – 1574. Aici, reprezentarea ecvestră a defunctului ocupă partea inferioară a pietrei, două treimi superioare fiind rezervate inscripției. Dincolo de limita veacului, dar aparținând aceluiași grup de excepție pentru monumentele funerare din Țara Românească, lespezea lui Stroe Buzescu de la Stănești (1602) cuprinde o lungă relatare a luptei sale cu nepotul hanului tătar, iar în partea inferioară – un relief pe cât de stângaci pe atât de expresiv înfățișează pe erou luptând împotriva dușmanului, pe care îl răstoarnă de pe cal cu o lovitură de sabie.

Deși puțin numeroase, stemele sculptate prezintă un particular interes istoric și artistic. Deosebit de originală, cu trasee elegante și modelaj rotund, tipic renascentist, este emblema sculptată a lui Neagoe Basarab, înfățișând un inorog în luptă cu dragonul, ca simbol al răului și totodată al puterii otomane (cca 1517)⁽²⁶⁾. În categoria operelor de excepție, se cere amintită pisania așezată de Petru Rareș pe fațada sudică a bisericii Sf. Dumitru din Suceava (1534). Aici, stema Moldovei este încadrată într-un medalion cu frunze de laur și susținută de doi putți. Compoziția decorativă este vădit inspirată de balustrada capelei Sixtine, sculptată de Mino da Fiesole, iar modelul dibaci indică mâna experimentată a unui meșter italian. Din timpul lui Petru Rareș, ca stăpânitor al Cetății de Baltă din Transilvania, datează cele două steme ale Moldovei care decorează turnul de intrare și fațada nordică a bisericii evanghelice din Boian (jud. Alba), același voievod așezând și stema Moldovei pe fațada turnului ctitoriei sale de la Probota^{*)}. Lui Alexandru Lăpușeanu i se datorează, de asemenea, două frumoase steme sculptate în relief: la biserica mănăstirii Bistrița (1554) și la turnul-clopotniță de la Suceava (1560).

Un monument sculptural cu datare incertă (epoca lui Neagoe Basarab?) se păstrează în curtea mănăstirii Cozia; este o fântână în al cărei bazin se află o figură umană, tratată în relief. În 1656, Paul de Alep nota: «În fața sfintei biserici este o fântână îndesățată de un izvor de apă care curge de la munte și încântă simțurile. În jurul bazinului sunt patru chipuri din a căror gură curge apă: unul este chipul unui maghiar, celălalt este capul unui turc cu turbanul său, al treilea este chipul unui domn și al

^{*)} Pisania cu stema Moldovei de pe turnul de intrare a fost pusă de Elena Rareș și de fiii săi Iliaș, Ștefan și Constantin, în 1550, în timpul domniei lui Iliaș (TS).

patrulea cel al unui rob. În bazin se păstrează totdeauna pești.»

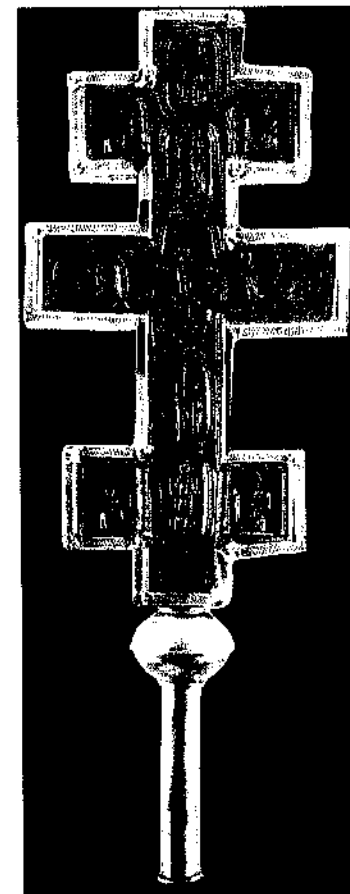
Nu vom încheia acest scurt capitol rezervat sculpturii, fără să amintim așa numitele cruci de mână. Destinate ceremonialului liturgic, crucile de mână au oferit un refugiu pentru sculptorii în lemn din mediul ortodox, cărora canoanele bisericești le interziceau reprezentarea chipului cioplit în relief. Populate cu numeroase microreliefuli reprezentând scene biblice și figuri de sfinți, împodobite de asemenea cu motive florale, crucile de mână surprind prin inventivitatea compozițională și prin plasticitatea reprezentărilor care se cer descifrate cu răbdătoare atenție. Prezintă numeroase trăsături comune în Țara Românească și în Moldova, ele sunt de cele mai multe ori opera unor meșteri locali, care, cel puțin la început, au folosit drept model crucile de mână provenind de la Athos, unde acest gen artistic se afla la mare cinste. Crucea dăruită de Vintilă Vodă (1532 – 1535), cea dată de jupânul Manta (1564), crucea de la Neamț (1559) cioplită de popa Nechifor, crucea de la Slatina (1561) făcută de meșterul călugăr Dosoftei „de obârșie de la Putna”, crucea de la Agapia (1593) făcută de popa Ilia sunt numai câteva exemple dintr-un număr destul de mare de lucrări de acest gen⁽²⁷⁾, a cărui neașteptată inventivitate poate fi explicată, cel puțin parțial, prin sugestiile oferite în aceeași epocă de pictura murală.

Pictura⁽²⁸⁾

Nu vom ști probabil niciodată dacă modestele fragmente de pictură murală ce se mai păstrează, ici-colo, pe fațadele bisericii mănăstirii Dobrovăț aparțin – așa cum totuși se presupune – epocii lui Ștefan cel Mare. În condițiile confuze iscate de lupta pentru putere a partidelor boierești, după stingerea marelui voievod, vreme de aproape un pătrar de secol nu avem nici o știre importantă privind activitatea școlii de pictură din Moldova: în schimb, cu sprijinul nemijlocit al domnitorilor Radu cel Mare și Neagoe Basarab, în Țara Românească pictorii li se oferă prilejul unei plenare afirmări. Nu va surprinde, prin urmare, dacă în foarte scurt timp. Târgoviștea – capitala țării – va deveni centrul de autoritar prestigiu al unei autentice școli de pictură locală. Pe cale documentară, aflăm că, în anul 1515, prin grija lui Neagoe Basarab, meșterii Dobromir din Târgoviște, Jitian și Stanciu împodobeau „cu vopsele și cu aur” biserica mănăstirii Dealu. Același Dobromir, însoțit de Dumitru și Chirtop, era chemat în 1519 să zugrăvească mănăstirea Bistrița vâlceană, mândra ctitorie a boierilor Craiovești, iar câțiva ani mai târziu tot el conducea echipa de meșteri care împodobeau biserica episcopală din Curtea de Argeș.

Cea mai veche lucrare pe care o putem atribui lui Dobromir este o icoană a Sfântului Nicolae, databilă în anul 1517, anul sfințirii bisericii episcopale de la Argeș. Decupat monumental pe fondul de aur, chipul marelui ierarh este desenat cu fermitate sub veșmântul cu falduri aplatizate, cu vădită înclinare către grafism.

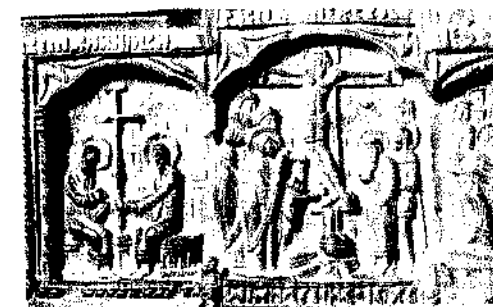
În partea inferioară este pictat tabloul votiv al familiei voievodale: Neagoe Basarab, cu fiii Teodosie, Pătru și Ioan și doamna Despina cu fiicele Stana și Roxandra. Această icoană, una dintre cele mai vechi păstrate în România, este și cea dintâi în a cărei compoziție intervine tabloul votiv. Tot de la Argeș provine icoana Plângerea lui Hristos, operă a unui meșter de solidă formație în ambianța picturii



Cruce de mână sculptată de popa Ilia și ferecată, mănăstirea Agapia (1593).



Stema Moldovei, biserica Sf. Dumitru din Suceava.



Popa Nechifor, crucea de mână de la Neamț (1559), dăruită de mitropolitul Grigorie Roșca, detaliu.

Sfinții Simion și Sava, biserica episcopală din Curtea de Argeș (Muzeul Național de Artă al României).



Paraclisul bolniței mănăstirii Bistrița-Vâlcea, tabloul votiv: Barbu Craiovescu și soția sa susținând macheta ctitoriei.

post-bizantine, poate un athonit la curent cu inovațiile de limbaj ale școlii cretane care, în acea vreme, absorbea și elemente de modelaj proprii picturii italiene. De aici decurg tendințele de modelaj, de asemenea umanizarea expresiilor, sugerarea expresivă a sentimentelor de durere, dragoste și milă. În fapt, prin așezarea între coloanele pronaosului de la Argeș a unor mari icoane cu dublă față, se realiza un ansamblu decorativ unic în felul său, care a făcut necesară conlucrarea mai multor meșteri zugravi. Câteva din aceste mari icoane, având pe una din fețe figuri de sfinți pustnici, iar pe cealaltă sfinți militari călare, permit (în ciuda stării lor de avansată degradare) să se întrevadă remarcabile calități artistice și poate că Paul din Alep la aceste icoane se referea atunci când afirma, un secol și mai bine după aceea, că la Argeș au lucrat și meșteri cretani.

Principial contemporane sunt marile icoane care provin de la mănăstirea Bistrița-Vâlcea. Cele patru icoane împărătești greșit împerecheate (două la Muzeul Național de Artă din București, două la schitul Păr, jud. Vâlcea) păstrează aproape intactă tradiția icoanelor bizantine din secolul al XV-lea, ca frumoasa icoană a Maicii Domnului – *Îndrumătoarea* de la mănăstirea Govora. Concepute monumental, înscrise cu amplitudine în cadrul compoziției, figurile acestor icoane vădesc remarcabile calități de desen și culoare, pe suportul stilistic al picturii bizantin-paleologe pe care – în contextul marelui efort de recuperare a moștenirii culturale bizantine – încerca să o revitalizeze Neagoe Basarab.



Biserica episcopală din Curtea de Argeș, tabloul votiv: Neagoe Basarab, Mișia Despina și copiii (în Muzeul Național de Istorie din București).

Cel mai vechi ansamblu de pictură murală păstrat din acea vreme decorează micul paraclis al bolniței de la mănăstirea Bistrița-Vâlcea. Executată, în anii 1520 – 1522, de către unul din ajutoarele lui Dobromir din Târgoviște – poate Dumitru sau Chirtop – picturile micului paraclis prezintă în general caracteristici tradiționale, amintind, pe alocuri (ca de exemplu în cortegiul sfinților cuvioși, cu fețe ascetice și trupuri prelungi), de picturile din pronaosul bisericii mari de la Cozia. Cromatica rece și surdă, ca și desenul incisiv, cu o mare putere de evocare, conferă acestor picturi o măreție aspră cu un pronunțat caracter monastic. Dimpotrivă, tabloul votiv, în care apare Barbu Craiovescu, călugărit Pahomie, surprinde prin sensul realist al reprezentării, printr-o evidentă voluptate a observației (de remarcat redarea corectă și detaliată a machetei paraclisului). Portretul lui Barbu Craiovescu nu are nimic convențional, nimic de aparat, desenul este subtil, modeleul cromatic urmează cu fidelitate formele. Ctitorul este înfățișat ca un unchiș sfătos, cu ochii șireți și priviri tănuite care reamintesc de acela care, vreme de mai multe decenii, condusese din umbră destinele Țării Românești. Recunoaștem aici o anume atitudine critică în fața realității, atitudine caracteristică ambianței culturale din Țara Românească, pe care o vor exalta cu așcutit talent cronicarii de la sfârșitul secolului al XVII-lea.

Picturile din naosul bisericii episcopale de la Argeș au fost terminate în anul 1526, prin grija lui Radu de la Afumați, ginerele lui Neagoe



Plângerea lui Iisus Hristos, biserica episcopală din Curtea de Argeș (Muzeul Național de Artă al României).



Biserica episcopală din Curtea de Argeș,
tabloul votiv: Mircea cel Bătrân,
Muzeul Național de Artă al României.

Basarab. În urma nefericitelor lucrări de restaurare conduse în secolul trecut de către Lecomte du Nouÿ, din marele ansamblu mural nu se mai păstrează decât figuri dispartate de sfinți, aflate astăzi în colecțiile Muzeului Național de Artă al României¹⁾. Purtând marca unei arte de ceremonial, cu o evidentă preocupare pentru expresia aparatului somptuar-ornamental, figurile sfinților de la Argeș se impun atenției prin soliditatea construcției plastice, prin desenul corect și armoniile solemne. Mai importante sunt însă figurile de domnitori provenind din marele ansamblu votiv care decorase necropola pronaosului. Modul de redactare a seriei de imagini voievodale obligă la considerarea unei perspective programatic-istorice a ctitorului, depășind în mod substanțial liniile obișnuite ale unui tablou votiv de donator. Într-adevăr, la Argeș au fost reprezentați marii înaintași Basarabești – Nicolae Alexandru, Mircea cel Bătrân, Vlad Dracul, Radu cel Mare – iar dintre strămoșii doamnei Despina era înfățișat cneazul Lazăr, eroul bătăliei de la Kossovopolje. Recunoaștem aici o îndoită demonstrație: pe de o parte, legitimarea prezenței pe tron a lui Neagoe Basarab și a spîței sale, pe de altă parte, invocarea tradițiilor de luptă antiotomane prin reprezentarea figurilor de exemplară și statornică amintire ale cneazului Lazăr și domnitorului Mircea cel Bătrân, învingătorul sultanului Bayezid Yıldırım, la Rovine.

Nu ne îndoiim că acest tablou genealogic, cu bogatele sale implicații, a fost conceput de chiar Neagoe Basarab, domnitorul cărturar a cărui „Carte de învățături pentru fiul Teodosie” avea să devină un adevărat testament politic, mereu prezent în gândirea politică a secolului al XVI-lea. Dar tabloul voievodal de la Argeș mai este important și pentru că, frângând canoanele, el a acordat o pondere foarte mare reprezentării figurilor de domnitori și domnițe, prilejuind realizarea unei adevărate galerii de portrete, într-o viziune de neașteptată laicitate. Modelul de prezentare are un caracter de ceremonial demonstrativ, atât prin atitudinile solemne, cât și prin bogăția veșmintelor, a căror amănunțită descriere contribuie la efectul mărit al autorității consacrate. Prezența pajurei bicefale pe genunchii lui Mircea cel Bătrân sau pe poala mantiei lui Neagoe Basarab era un argument de ordin heraldic care venea în întâmpinarea programului de succesiune a imperatorilor bizantini.

Despre înflorirea picturii în epoca lui Neagoe Basarab mai stau mărturie frumoasele icoane ce alcătuiesc registrul *Deisis* al iconostasului mănăstirii sârbești Krušedol, din Fruška Gora, icoane dăruite de doamna Despina și executate de pictori români, fapt confirmat în ultima vreme de cercetările specialiștilor iugoslavi. Un mare număr de broderii răspândite la mănăstirile athonite Xenofon, Iviron, la mănăstirile sârbești Krušedol, Dečani, ca și în muzeele din Moscova și Belgrad, confirmă intensă producție de cartoane, datorate, desigur, aceluiași meșteri din școala de la Târgoviște. De o nobilă frumusețe este dvera de la Argeș (1517) a cărei compoziție, de o sesizantă monumentalitate, impresionează prin dramatismul reținut al atitudinilor, prin rostirea-mută a stării de tragism. În partea inferioară este reprezentată doamna Despina împreună cu fiicele sale, într-o redactare ce amintește icoana Sfântului Nicolae realizată în același an. Epitrahilul de la Bistrița (1521) prezintă în partea

¹⁾ Picturile aflate în Muzeul Național de Artă al României au fost restaurate și prezentate într-o expoziție în 1998. Ele au fost reproduse și în catalogul manifestării, însoțite și de descrieri ale metodologiei folosite (*Frescele de la Catedrala Argeșului*, București, 1998) (TS).

inferioară figurile donatorilor: Barbu Craiovescu, călugărit Pahomie, și soția sa Neagoslava, în fapt mici portrete cu tentă realistă în care recunoaștem încă o dată interesul pe care meșterii zugravi din școala de Târgoviște îl manifestau pentru redarea expresivă a figurii umane.

Dar, neîndoielnic, piesa cea mai impresionantă a întregului grup de opere picturale păstrat din epoca lui Neagoe Basarab este icoana care înfățișează *Coborârea de pe cruce* (aflată la Muzeul Național de Artă al României). Pe fundalul crucii ce se proiectează pe cer, ca simbol permanent al suferinței, Maica Domnului poartă îndurerată trupul neînsuflețitului Iisus, asistată fiind de Ioan Evanghelistul și de Maria Magdalena. În colțul din stânga jos, doamna Despina, în veșminte cernite, ține în brațe pe fiul său Teodosie, mort timpuriu, după o scurtă domnie (1521). Sentimentul de jale conținut de figurile celor două mame îndoliate este puternic subliniat prin acordurile cromatice, cu accente de negru. Îndrăzneala concepției este surprinzătoare. Într-adevăr, nici în Italia Renașterii artiștii nu avuseseră îndrăzneala să pună în cumpănă și să compare durerea pământească cu cea divină. Este vorba aici despre o atitudine umanistă care începea să se insinueze și în arta Țărilor Române. În fond, epoca lui Neagoe Basarab, cu largul ei orizont, cu năzuințele de libertate și cultură, cu a sa înțelegere pentru valorile umane al căror respect devenea un program în textul *Învățăturilor*, este o epocă comparabilă în substrat cu Renașterea, chiar dacă formele stilistice sunt diferite de cele familiare marelui moment cultural și artistic din apusul european.

Anii grei care au urmat stingerii din viață a lui Neagoe Basarab și neîncetatele lupte cu turcii purtate de temerarul dar nenorocosul Radu de la Afumați, ucis de boieri în 1529, au provocat o temporară eclipsare a școlii de pictură din Țara Românească. Asistăm, în schimb, la un proces de reactivare a centrelor de pictură din Moldova, prima realizare importantă fiind împodobirea cu picturi a bisericii Sf. Nicolae din Dorohoi, ctitoria lui Ștefan cel Mare. Datând din vremea domnitorului Ștefăniță, cu probabilitate din anii 1522 – 1525, picturile de la Dorohoi reiau cu fidelitate schema iconografică de la Popăuți-Botoșani, atât în ceea ce privește succesiunea registrelor, cât și în redactarea de detaliu a ciclului hristologic care prezintă același număr de episoade și aceeași ordine narativă. Spre deosebire de înaintașul său, meșterul de la Dorohoi a preferat imaginile mai ample, cu multe figuri care acoperă cu prezența lor dinamică întregul câmp compozițional. Personajele au trupuri prelungi și grațioase, iar veșmintele învolburate participă, cu fluturarea lor, la mișcarea generală a grupurilor compoziționale. Costumele sunt variate, în directă legătură cu moda timpului, ceea ce contribuie la efectul de ușoară laicizare a expresiei. Un suflu nou străbate această pictură realizată într-o vreme când, în condiții specifice lor, Țările Române manifestau în cultură și artă o atitudine de înnoire spirituală. Spre deosebire de tablourile votive din epoca lui Ștefan cel Mare, la care este exprimată cu claritate ideea de grup familial, la Dorohoi, fiecare membru al tabloului votiv este tratat individualizat, efectul de relativă izolare fiind întărit de arcadele sub care sunt așezate chipurile voievodale. Mai mult decât un tablou de familie, este aici scoasă în evidență ideea dinastică, pe un sens îndeaproape comparabil cu cel al tabloului Basarabeștilor de la Argeș.

Consonanțele, mai mult de conținut decât formale, cu pictura din Țara Românească sunt încă și mai evidente la Dobrovăț, monument



Biserica episcopală din Curtea de Argeș,
tabloul votiv: doamna Roxandra, Muzeul
Național de Artă al României.

«Coborârea de pe cruce», biserica episcopală de la Curtea de Argeș (Muzeul Național de Artă al României).

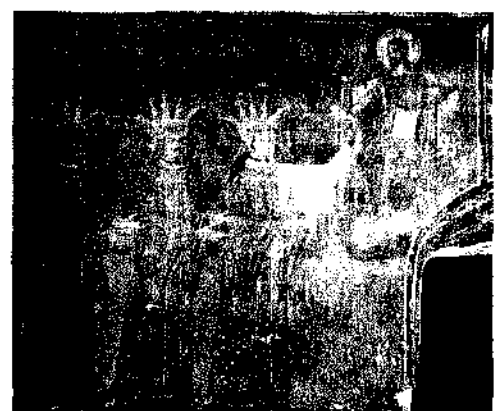


pictat în 1529 și care inaugurează strălucita suită de realizări ale picturii murale din epoca lui Petru Rareș⁹¹. Ajuns până la noi într-o destul de bună stare de conservare, ansamblul mural de la Dobrovăț impresionează prin austeritatea cromatică, prin sensul introspect al fizionomiilor și organizărilor compoziționale, pretutindeni făcându-se simțită o stare de profundă meditație.

Această unitate de atitudine este cu atât mai surprinzătoare cu cât picturile Dobrovățului au rezultat din colaborarea a cel puțin trei meșteri. Meșterul principal a decorat naosul și altarul în al căror spațiu compozițiile au o notă mai fastuoasă, mișcările sunt mai vii, iar culorile mai strălucitoare. Registrul *Patimilor* impresionează prin puterea de evocare a narațiunii, compoziții de o memorabilă frumusețe fiind *Batjocorirea lui Iisus* și *Împărșirea veșmintelor*.

Tabloul votiv impune prin solemnitatea conținută a atitudinilor, dar și prin fastul, cu adevărat princiar, al veșmintelor. Prin reprezentarea lui Petru Rareș, ctitorul picturilor murale, alături de Ștefan cel Mare, tatăl său și ctitor al bisericii, și Bogdan al III-lea, frate și înaintaș la domnie, tabloul votiv de la Dobrovăț dobândește o clară valoare demonstrativă – la aceasta contribuind figurile și veșmintele asemănătoare: imaginea astfel pictată se voia o legitimare pe tronul Moldovei a fiului hangîței din Hârlău, dar os domnesc, cu drept de succesiune.

⁹¹ Vasile Drăguț, *Dobrovăț*, București, 1986 (TS).



Biserica mănăstirii Dobrovăț (jud. Iași), tabloul votiv: Ștefan cel Mare, Bogdan, Petru Rareș (naos).



Biserica mănăstirii Dobrovăț, «Drumul Crucii», detaliu (naos).

Mai severe, picturile din camera mormintelor⁹² se datorează unui meșter în a cărui formație sunt lesne de recunoscut reminiscențele picturii monastice din lumea bizantino-balcanică. Programul iconografic al camerei mormintelor aduce noutatea reprezentării *sinaxarului*, o formă de calendar ilustrat, care de aici încolo avea să se bucure de multă popularitate în pictura din Moldova.

De o mare originalitate este iconografia pronaosului⁹³, în a cărei compunere apar teme la a căror elaborare se pare că ar fi participat reprezentanți de frunte ai cărturarilor moldoveni. În registrul inferior apar trei imagini de mari dimensiuni, reprezentând *Scara lui Ion Sinaitul*, *Minunea Sfântului Sava de la Ierusalim* și *Minunea Sfântului Atanasie cel Mare de la Athos*. Fără echivalent în iconografia bizantină tradițională, grupajul celor trei scene era deosebit de semnificativ pentru oamenii epocii, fiind vorba aici despre o evocare simbolică a întregului orient ortodox căzut sub stăpânirea otomană. Sinai, Ierusalim, Athos, aceste trei adevărate capitale ale lumii creștine orientale s-au adunat pe zidurile Dobrovățului cu semnificația unui memento, invitând la lupta pentru apărarea legii strămoșești și a libertății țării^(28bis). Ideea luptei este întărită prin prezența în compoziția iconografică din amintitul

⁹² Ecaterina Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovăț (1529)*, în SCIA, 1992, p. 7-33. (TS).

⁹³ Constanța Costea, *Narthexul Dobrovățului. „Dosar arheologic”*, în RMI, 1991, nr. 1, p. 10-22 (TS).



Biserica mănăstirii Dobrovăț, «Batjocorirea lui Iisus», detaliu (naos).



Hârlău, biserica Sf. Gheorghe, «Sinod ecumenic», detaliu, pronaos.



Biserica mănăstirii Probota, tabloul votiv, detaliu, înainte de restaurare.

pronaos a sfinților militari călări, pe care, de aici încolo, pictorii din Moldova îi vor reprezenta întotdeauna la loc de mare cinste. Așadar, considerat în ansamblu, pronaosul de la Dobrovăț dobândește valoarea unui manifest de rezistență antiotomană, comparabil întru totul cu acela chemare la cruciadă pe care o cuprindea, în sine, reprezentarea Cavalcadei sfinților militari de la Pătrăuți, ctitoria lui Ștefan cel Mare.

În anul 1530, Petru Rareș ctitoria noua mănăstire a Probotei, din îndemnul său era reconstruit Humorul și tot în acel an era împodobită cu picturi, pe dinăuntru ca și pe dinafară, biserica Sf. Gheorghe din Hârlău. Așadar, în continuarea picturilor de la Dobrovăț, care veneau să împodobească ultimul lăcaș construit de Ștefan cel Mare, Petru Rareș făcea o adevărată demonstrație a legăturilor sale cu tradiția, reconstruind sau înfrumusețând ctitoriile înaintașilor. Este lesne de înțeles că prin pictarea bisericii Sf. Gheorghe, care era paraclis al curților domnești din Hârlău, se realiza nu doar un ansamblu de picturi murale, ci un adevărat model domnesc: iconografic și decorativ.

Destul de bine păstrat, deși afectat de unele intervenții ulterioare, ansamblul mural al interiorului reia, cu necesare adaptări la formele arhitectonice ale monumentului, iconografia statornică anterioară. În pronaos, de o sporită atenție s-a bucurat reprezentarea sinoadelor ecumenice, simbol al luptei pentru puritatea credinței, luptă puternic reactualizată într-un secol în care mișcarea Reformei degenera deseori în conflicte sângeroase. Din punct de vedere formal, este de reținut interesul meșterului principal pentru compozițiile cu grupuri aglomerate, a căror învolburare este mai mult decorativă decât dramatică, gustul pentru decorativ fiind lesne de recunoscut și în plăcerea cu care sunt descrise veșmintele.

Cunoscute doar prin intermediul fotografiilor – căci o nefastă restaurare le-a distrus în întregime – picturile exterioare ale bisericii Sf. Gheorghe din Hârlău păstrează o importanță capitală pentru istoria de artă, ele constituind actul declanșator al noului mod de decorare a bisericilor din Moldova secolului al XVI-lea⁽²⁹⁾. Îmbrăcând în întregime fațadele paraclisului domnesc, picturile exterioare de la Hârlău aveau o compoziție iconografică deosebit de clară, cuprinzând toate temele pe care, în mod semnificativ, le întâlnim și la monumentele ulterioare. Fațadele părții de răsărit, cu cele trei abside ale triconcului, erau acoperite cu o amplă reprezentare a *Rugăciunii tuturor sfinților*, pe celelalte fațade aflându-se, în principal, ilustrarea *Înului acatist* și o amplă reprezentare a *Arborelui lui Ieseu*.

Știindu-se, deci, că, chiar la primul monument din epoca lui Petru Rareș la care au apărut picturile exterioare, acestea au avut un program coerent, pe care apoi l-au repetat cu unele interpretări toate ansamblurile ulterioare, este firesc să se concludă că la mijloc a fost vorba despre o inițiativă temeinic pregătită și că programul iconografic – despre a cărui semnificație va fi vorba mai departe – a fost elaborat de cărturarii de la curtea domnitorului.

Singulara originalitate a picturilor exterioare din Moldova a atras atenția multor cercetători, controversale privind originea acestui mod de ornamentare arhitectonică fiind destul de mari. Josef Strzygowski⁽³⁰⁾ credea că este vorba de un decor de obârșie iraniană, deși în Iran nu există picturi murale exterioare; David Talbot Rice⁽³¹⁾ s-a ostenit să demonstreze originea trapezuntică, deși monumentele cu decor mural pe fațade existente în Trapezunt sunt posterioare monumentelor din

Moldova, iar André Grabar⁽³²⁾ s-a gândit la o origine bizantino-balcanică, deși în Balcani picturile exterioare sunt rare și niciodată nu formează un ansamblu coerent.

De fapt, în cadrul acestor dezbateri, importantă nu este ideea decorării cu picturi murale a fațadelor, pentru că decorul pictat sub diferite forme poate fi regăsit în întreaga Europă medievală, atât în orient cât și în occident, dar niciunde nu pot fi găsite exemple de edificii decorate integral cu picturi murale pe fațade, în condițiile unui program iconografic coerent și consecvent cu sine pe parcursul mai multor decenii. Spunând toate acestea, nu vom uita că exemple de pictură exterioară datând din secolele XIV – XV există destul de multe în Transilvania și în Moldova (la Sântămăria-Orlea, Tătărlău, Sighișoara, Brașov, Baia, Probota Veche, Neamț, etc.), dar în toate cazurile este vorba numai despre panouri și de decorații cu caracter izolat, lipsite de coordonate iconografice precise⁽³³⁾. În perspectiva tuturor acestor realități, opera iconografilor și a meșterilor pictori din Moldova lui Petru Rareș ne apare cu atât mai impresionantă, cu cât universală celebritate a picturilor exterioare moldovenești este deopotrivă justificată de suverana lor frumusețe artistică. În fiecare anotimp, fie că se ivesc din verdele proaspăt al pajiștii, fie din albul imaculat al zăpezilor de sub munte, picturile exterioare făurite de meșterii lui Petru Rareș apar ca un sărbătoresc veșmânt de paradă care, îmbrăcând fațadele domneștilor ctitorii, pare a le scoate din imediatul realității pentru a le transpune într-o lume a mirajelor legendare. Incoruptibile parcă la trecerea timpului, culorile și-au păstrat strălucirea lor miraculoasă făcând imaginile să vorbească – azi, ca și acum patru sute de ani, mesajul lor de frumusețe rămânând intact.

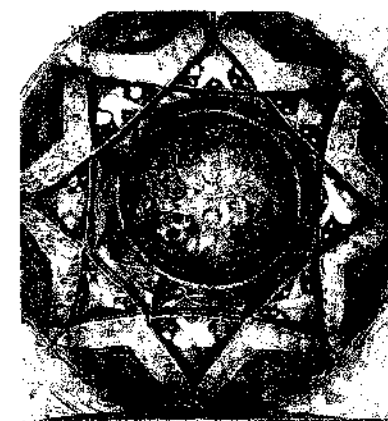
Frumusețea nepereche a monumentelor cu pictură exterioară din Moldova a stârnit nu o dată entuziasmul specialiștilor.

În 1913, istoricul de artă austriac Josef Strzygowski scria: „Sunt tezaure pe care cunoscătorul cel mai format din propriile sale călătorii nu le poate vedea nicăieri în altă parte. Mai presus de toate câte pot fi văzute în Moldova sunt acele curioase biserici care prin policromia fațadelor se pot compara cu biserica San Marco din Veneția sau cu domul din Orvieto [...] Ceva asemănător nu ne oferă o a doua țară din lume”⁽³⁴⁾.

La rândul său, Henri Focillon scria: „Voronet, Moldovița, Humor, Sucevița, în mijlocul vegetației care le înconjoară sub cerul liber, sunt capodopere de poezie arhaică și de proaspătă inspirație, respectate de refacerile de odinioară credincioase modelelor tradiționale...”⁽³⁵⁾. Prefațând monumentalul album pe care UNESCO l-a consacrat picturilor din Moldova, bizantinologul André Grabar scria: „Dacă moda călătoriilor de agrement se va menține și mijloacele de comunicație se vor îmbunătăți, tot mai mulți amatori de locuri artistice se vor întâlni în preajma bisericilor moldovenești pentru a admira fațadele lor pictate... aceste fațade pictate cu ale lor figuri și cu scenele lor sunt asemenea unei cărți ilustrate deschise la toate paginile sale”⁽³⁶⁾.

Aprecieri comparabile se găsesc și în scrierile lui Charles Diehl, Puig i Cadafalch, Paul Henry, Victor Lazarev, Mihail Alpatov, David Talbot Rice, Otto Demus, Paul Philippot și alți savanți străini care, stăruind în fața acestor monumente, le-au comentat cu nereținută admirație.

După decorarea paraclisului domnesc de la Hârlău, principala realizare a școlii de pictură din Moldova a fost împodobirea bisericii mănăstirii Probota, al cărei egumen de atunci era marele cărturar



Biserica mănăstirii Probota, boltă din pronaos, înainte de restaurare.



Biserica mănăstirii Probota, Arhanghelul Mihail, detaliu, înainte de restaurare.

Suceava, biserica Sf. Gheorghe, sfinții militari Gheorghe și Dumitru (naos).



Grigorie Roșca, viitor mitropolit al țării^{*)}. În pofida retușurilor ulterioare (care de altfel vor putea fi îndepărtate printr-o atenă restaurare), picturile interioare ale Probotei sunt de o evidentă valoare artistică, atât prin bogăția ansamblului iconografic, cât și prin virtuțile compoziționale și de detaliu. De observat trecerea *Sinaxarului* în pronaos, alături de *Sinoadale Ecumenice*, soluție compozițională des repetată la monumentele ulterioare. În pridvor apare pentru prima oară *Judecata de apoi*, într-o redactare amintind-o pe cea existentă în trapeza mănăstirii athonite de la Lavra (1513). Admirabil acordată cu suprafețele multiplu articulate ale arhitecturii pridvorului, compoziția *Judecata de apoi* este dominată de registrul *Zodiacului* care, la Probota, ocupă în întregime bolta, organizarea ansamblului având o frumusețe fără egal.

Grav afectate de trecerea timpului, dovadă că la acea dată procedeele tehnice pentru realizarea picturilor exterioare încă nu erau puse la punct, fațadele Probotei nu mai păstrează din decorul inițial decât urme, îndestulătoare totuși pentru a permite descifrarea programului iconografic și chiar a calităților compoziționale și de desen^{**)}.

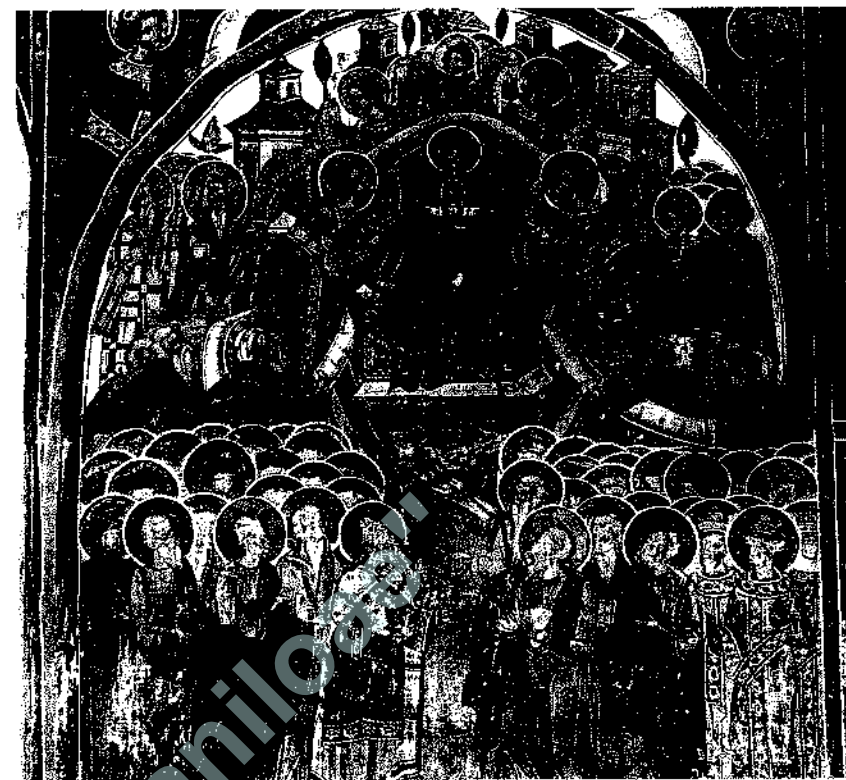
La fel ca la Hârlău, partea răsăriteană este rezervată *Rugăciunii* *tuturor sfinților*, iar pe latura de sud a pronaosului mai pot fi identificate cele douăzeci și patru de imagini care *ilustrează* *Imnul acatist* și *Asediul*

^{*)} Picturile interioare și exterioare de la biserica Sfântul Nicolae a mănăstirii Probota au fost restaurate în anii 1997-2000 din inițiativa și cu fondurile UNESCO. Este primul ansamblu mural din Moldova integral restaurat. Atât programul iconografic cât și calitățile plastice ale picturilor de secol XVI recuperate sunt de excepție, publicarea urmând imediat acțiunii de restaurare (TS).

^{**)} Picturile exterioare de la Probota, acoperite în decursul timpului cu vâruiele succesive – unele foarte aderente și aproape imposibil de înlăturat fără a îndepărta și pelicula de culoare – păstrează mai mult decât „urme din decorul inițial”, putându-se astăzi reconstitui nu doar programul iconografic detaliat dar și foarte multe elemente care țin de stil. Răspunzătoare pentru starea lor de conservare nu este tehnica încă insuficient experimentată pentru exterior, ci amintitele zugrăveli (TS).



Biserica mănăstirii Probota, «Bunavestire», pronaos.



Toma de la Suceava: «Glorificarea Maicii Domnului», biserica mănăstirii Humor (fațada sudică).

Constantinopolului. Lângă intrarea în pridvor, se află chipul egumenului Grigorie Roșca, pe care Petru Comarnescu îl identifica, verosimil, cu autorul inspirat al programului iconografic propriu picturii exterioare din epoca lui Petru Rareș^{*)}.

Datând din anul 1534, picturile ce decorează interiorul și fațadele bisericii Sf. Gheorghe din Suceava prezintă o generoasă desfășurare, mai evidentă decât oriunde în altă parte, compozițiile fiind concepute sub semnul unei robuste monumentalități^{**)}. Dimensiunile neobișnuit de mari ale scenelor au fost gândite în raport cu suprafețele foarte ample ale monumentului. Înlesnind realizarea unor compoziții complexe, cu multe personaje, păstrându-se însă cu rigoare sensul narațiunii biblice. De o impresionantă expresivitate este suita scenelor din ciclul hristologic, culminând cu imaginea lui *Iisus pe cruce* din conca absidei laterale de nord. Au fost în mod judicios observate (V. Vătășianu) anumite corespondențe de limbaj și chiar de program cu pictura din biserica domnească de la Curtea de Argeș, ceea ce nu face decât să confirme eficiența relațiilor artistice cu Țara Românească. În pofida stării de precară conservare, picturile exterioare de pe fațada sudică mărturisesc despre o excepțională măiestrie artistică, suprafețe largi fiind stăpânite cu siguranță în cadrul unor compoziții a căror grupare ritmică mai poate fi încă descifrată.

Primul monument la care bunul stadiu de conservare al ansamblului mural permite considerarea valorică a înaltului nivel artistic la care

^{*)} Sorin Ulea, *La peinture murale extérieure: où, quand et comment est-elle apparue*, în RRH, 1984, nr. 4, p. 285-313; idem. *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: Cronicarul Macarie*, în SCIA, 1985, p. 14-48 (TS).

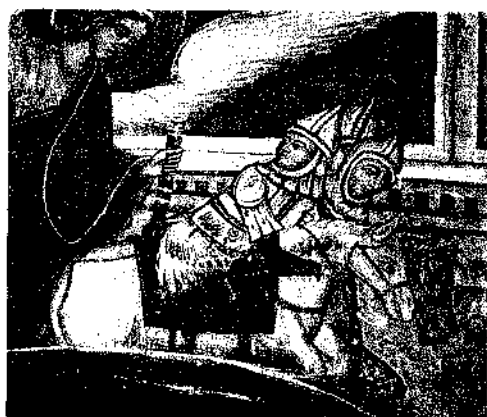
^{**)} Picturile exterioare de la biserica Sf. Gheorghe din Suceava au fost restaurate în anii 1980. S-au putut recupera astfel cea mai mare parte a *Judecății de apoi* de pe peretele vestic, mari suprafețe de pictură de pe absidele de est și de sud, iar prin curățirea și consolidarea celor de pe latura de sud s-a pus în valoare un ansamblu de excepție. În prezent se află în restaurare picturile din pronaosul bisericii (TS).



Biserica mănăstirii Humor, vedere dinspre sud-est.



Toma de la Suceava: «Sfinți Ierarhi»,
biserica mănăstirii Humor
(fațada răsăriteană).



Biserica mănăstirii Humor,
«Arhanghelul Mihail izgonește
armata asiriană», gropnița.

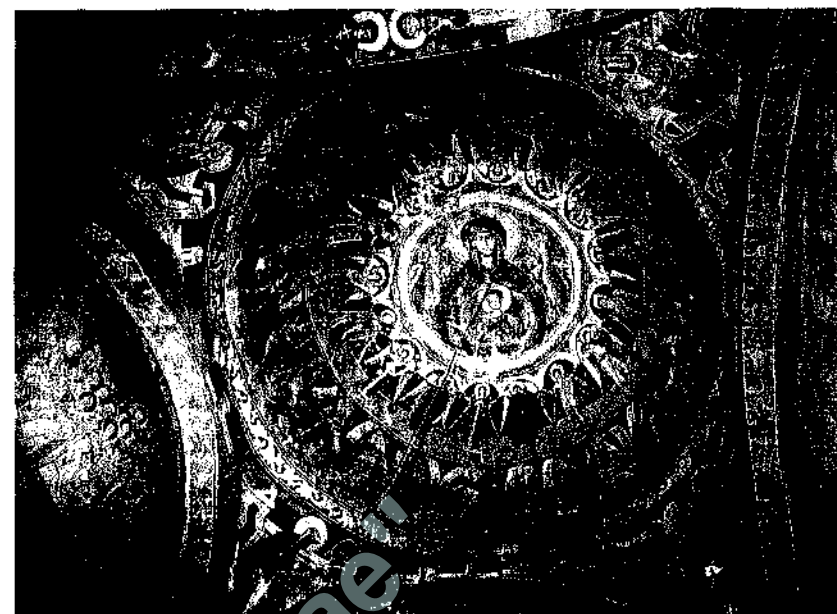
ajunsese școala de pictură din Moldova lui Petru Rareș este biserica mănăstirii Humor⁽³⁷⁾. În anul 1535, o întreagă echipă de meșteri, în fruntea căreia s-a aflat unul dintre cei mai importanți artiști români ai epocii, Toma de la Suceava, era chemată să împodobească noua ctitorie a marelui logofăt Teodor Bubuiog, pe care acesta o înălțase din îndemnul domnului său. Numindu-se pe sine „pictor din Suceava, curtean al prea slăvitului și măritului domn moldovean Petru Voievod”, Toma va fi fost încă de la acea vreme un adevărat șef de atelier și în această calitate trebuie să ni-l imaginăm conducând lucrările de împodobire a bisericii de la Humor, părțile cele mai importante ale ansamblului mural fiind executate de propria sa mână.

Analiza formală permite să i se atribuie meșterului principal picturile din naos și din absida altarului, de asemenea cete din pridvor și de pe fațada sudică cel puțin. Un alt meșter a împodobit gropnița, iar un al treilea încăperea pronaosului. Păstrând programul iconografic cunoscut, picturile din naos și din altar sunt organizate în compoziții mai dinamice decât odinioară, iar gama sentimentelor exprimate este mai variată. În *Cina de taină* sau în *Împărțășania apostolilor*, dar mai ales în scenele din ciclul patimilor, este lesne de observat gradarea atitudinilor, de un deosebit dramatism fiind reprezentarea *Drumului Crucii*, compoziție în care se recunosc ecouri din ceremonialul cortegiilor nobiliare contemporane.

Picturile gropniței, executate de un meșter secundar, căruia nu-i lipsea imaginația organizărilor compoziționale și verva limbajului pictural, aduc ca noutăți iconografice pentru această încăpere reprezentarea episoadelor din *Viața Maicii Domnului* și *Acatistul arhanghelului Mihail*. În pronaos sunt scene din *Sinaxar* și reprezentarea *Sinoadelor* ecumenice, registrul inferior al pereților fiind rezervat unui cortegiu de sfinți. De o rară armonie compozițională este decorația bolții, având în centru figura Maicii Domnului de tipul *Vlaherniotissa* înconjurată de arhangheli și profeți, în pandantivi aflându-se sfinții melozi. Datorate unui bun desenator și colorist, picturile din pronaosul Humorului prezintă nu puține asemănări tipologice cu cele de la biserica Sfântul Gheorghe din Hârlău, ca și acolo ansamblul cromatic fiind caracterizat prin armoniile liniștite, surdinizate parcă. Nu vom părăsi interiorul monumentului fără să amintim frumosul tablou votiv din naos, cu figurile domnitorului Petru Rareș și doamnei sale Elena, de asemenea imaginile votive din gropniță: logofătul Teodor Bubuiog și soția sa Anastasia, ambii înfățișați în somptuoase costume de epocă.

Pentru decorarea fațadelor monumentului, meșterul Toma de la Suceava avea de rezolvat două grele probleme: el trebuia să înfățișeze, în toată claritatea, programul iconografic elaborat de curte, cu un foarte mare număr de scene și nenumărate figuri, ceea ce atrăgea pericolul mărunțirii fațadei și deci o diminuare a calităților de monumentalitate arhitectonică, trebuind, totodată, să găsească mijloacele de expresie plastică apte să asigure condiția unității ansamblului mural. Folosind o dominantă tonală – un roșu cărămiziu cu modulații de o subtilă tandrețe – folosind, de asemenea, o legătură ritmică între imagini, Toma de la Suceava a reușit să obțină acea necesară unitate compozițională a fațadelor, făcând din mantia colorată a frâșcelor un adevărat decor arhitectonic care servește și pune în valoare frumusețea formelor construite. În același timp, el a reușit să individualizeze temele iconografice, facilitând lectura lor ca și a mesajului conținut de întregul ansamblu.

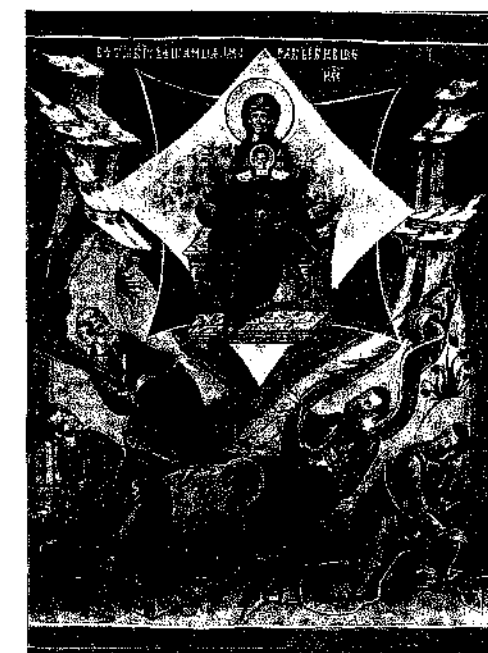
La fel ca la Probota, pereții pridvorului sunt rezervați în principal



Biserica mănăstirii Humor, bolta
pronaosului.

Judecății de apoi, compoziție care aici poate fi văzută și de la exterior, datorită faptului că pridvorul este deschis cu largi arcade. Fațada pronaosului este ocupată cu ilustrarea celor douăzeci și patru de strofe ale *Imnului acatist*, sub care se află o amplă reprezentare a *Asediului Constantinopolului*. Ilustrând strofa introductivă la *Imnul acatist*, reprezentarea *Asediului* face trimitere la anul 626, când capitala Bizanțului a fost împresurată de armatele persane pe care, în cele din urmă, împăratul Heraclius le-a învins, potrivit tradiției, cu ajutorul icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului. Dar la Humor, Toma nu a ținut seama de referirile exprese ale textului imnic, căci în locul perșilor apar turci în costume contemporane pictorului, turci asupra cărora se prăvălesc din cer pietre și limbi de foc trimise de Maica Domnului, la rugămintea bizantinilor asediați. Numeroși cercetători (A. Grabar, P. Henry, V. Grecu, P. Comarnescu, S. Ulea) au demonstrat semnificația mobilizatoare a acestei imagini care întreținea, pentru toți românii, speranța într-o posibilă înfrângere a turcilor ce amenințau neîncetat libertatea țării. Toma a interpretat cu foarte multă libertate complexa compoziție a *Asediului*, stăruind mai ales asupra dezastrului turcilor asediați, ale căror corăbii se scufundă și ale căror armate se risipesc zdrobite. Ca fidel curtean al lui Petru Rareș, Toma a ținut să-și manifeste participarea la cauza domniei, reprezentându-se pe sine în chip de călăreț care străpunge cu lancea un luptător turc.

În continuare, pe perețele sudic se află o amănunțită ilustrare a *Vieții și minunilor Sfântului Nicolae*, cu scopul de a reaminti moldovenilor că marele ierarh era un apărător al ortodoxiei și al cultului Maicii Domnului. Știind că tocmai în acea vreme mișcarea Reformei contesta cultul Marici, ca de altfel cultul tuturor sfinților, exaltarea legendei Sfântului Nicolae avea un tâlc precis și nu va surprinde apariția ei la mai toate monumentele cu pictură exterioară din Moldova. Partea de răsărit a bisericii, cuprinzând cele trei abside, este rezervată, la fel ca la Hârlău sau la Probota, reprezentării *Rugăciunii tuturor sfinților*, uriașă procesiune dispusă pe mai multe registre, în care toate categoriile de sfinți, în frunte cu sfinții apărători ai Moldovei, se îndreaptă spre axul altarului spre a se închina. Pe drept cuvânt, s-a văzut în această impresionantă desfășurare de figuri o invocație pentru mântuirea Moldovei de primejdia otomană, fiind în esență o imagine cu caracter mobilizator și de încurajare pentru contemporani. Mai trebuie subliniat faptul că elabo-



Biserica mănăstirii Moldovița, «Acatistul
Maicii Domnului», detaliu, fațada sudică.

Biserica mănăstirii Moldovița, «Arborele lui Ieseu», detaliu, fațada sudică.



rarea unei asemenea teme iconografice – cea mai mare și mai complexă rugă din întreaga iconografie creștină – dovedește o dată mai mult maturitatea de gândire și îndrăzneala mediului cărturăresc artistic din Moldova lui Petru Rareș.

Pictorul Toma era el însuși o creație a acestui mediu. Preluând schemele iconografice statornicite de erminii sau de iconografii locale, dar interpretându-le potrivit propriei sensibilități și fantezii, el a reușit să producă o operă de autentică măreție, în care fiecare detaliu este șlefuit cu priceperea și rafinamentul unui giuvaergiu. S-a vorbit mai sus despre calitățile sale de colorist, va trebui, de asemenea, menționată sprinteneala elegantă a desenului, tipologia cultivată a personajelor, armonia compozițiilor, acordul desăvârșit dintre detalii și întreg. Prin toate aceste înalte calități artistice, Toma nu este doar un mare artist al epocii lui Petru Rareș, ci se numără printre marii meșteri ai picturii românești în general, fiind totodată un ilustru reprezentant al secolului al XVI-lea european.

Învecinate cronologic cu marele ansamblu mural de la Humor, picturile realizate pentru decorarea bisericii Adormirii din Baia au ajuns în vremea noastră într-o stare precară de conservare. Și aici, pe fațada sudică fuseseră reprezentate *Imnul acatist* și *Asediul Constantinopolului*, imagini care mai pot fi descifrate cu destulă greutate. În interior, numeroase scene rețin atenția prin noblețea compozițională, o mențione deosebită cuvenindu-se frumosului portret al doamnei Elena din tabloul votiv. Unele coincidențe stilistice permit să se afirme că picturile de la Baia au fost realizate dacă nu cu participarea lui Toma de la Suceava, în orice caz sub directă îndrumare.

Tot în legătură cu atelierul lui Toma de la Suceava, se cer a fi explicate și picturile ce împodobesc mândra ctitorie domnească de la Moldovița. Păstrând, în datele sale esențiale, programul iconografic cunoscut la Humor, grupul de meșteri care a împodobit Moldovița a înțeles că semeța măreție a edificiului reclamă un decor mai somptuos, cu o

sporită strălucire cromatică. Stăpânind cu o rară dibăcie tonurile puternice și acordurile sonore, meșterii de la Moldovița, în fruntea cărora credem a nu greși dacă îl identificăm pe Toma de la Suceava, au realizat un ansamblu pictural sărbătoresc, pe cât de fermecător prin frumusețe, pe atât de clar în rostirea programului său iconografic.

Cel ce intră în curtea mănăstirii este întâmpinat de marea *Rugă a tuturor sfinților*, impresionantă desfășurare a cohortelor cerești cu figuri care se succed în ritmurile dansante, uneori făcând piruete și întorcându-se pe loc, părând a se lăsa antrenate în momente de conversație. Pe fațada sudică, *Imnul acatist*, cu cele douăzeci și patru de episoade, este însoțit de marele *Asediu al Constantinopolului* – admirabil păstrat la Moldovița – compoziție care prin calitatea de document a descrierii armatelor turcești, cu arme și costume specifice, scapă din corsetul unei picturi religioase, trecând în domeniul unei autentice picturi bataiste. Tot pe fațada sudică, în locul *Legendei Sfântului Nicolae*, la Moldovița se află o monumentală reprezentare a *Arborelui lui Ieseu*, în fapt o pledoarie pentru ascendența sacră a Maicii Domnului. Fața sudică a stâlpului pridvorului este rezervată sfinților militari călări, iar în pridvor se află o amplă reprezentare a *Judecării de apoi*. Și aici, ca și la Humor, în rândul păcătoșilor este înfățișat un grup de turci în costume de epocă, modalitate încurajatoare de a rosti o sentință divină împotriva celor ce amenințau liniștea țării. De o nobilă frumusețe este figura Mariei din grădina raiului, lăsând să se întrevadă faptul că autorul acestor picturi era și iconar, într-atât de fină și subtilă este modelarea suprafețelor pe care desenul le delimitează cu minuție de miniaturist.

Bolta pronaosului este de o remarcabilă frumusețe, în centru aflându-se Maica Domnului încadrată de sfinți și de profeți. Ciclul patimilor din naos are o desfășurare tumultuoasă, aproape discursivă, grupurile învălmășindu-se năvalnic, iar personajele au mișcări largi, aproape scenice. Tabloul votiv, sărbătorec și solemn, scoate în evidență strălucirea curții princiare a lui Petru Rareș și reușește să sugereze climatul de artă aulică al Moldovei timpului. Considerate în ansamblu, picturile Moldoviței impresionează prin unitatea de expresie, rezultat al coeziunii echipei de meșteri care au știut să păstreze unitatea tratărilor compoziționale, a desenului, a cromatiei strălucitoare și plină de forță.

Contemporane cu picturile de la Moldovița sunt cele ce decorează biserica Sf. Dumitru din Suceava. Mult afectate de trecerea timpului și de intervențiile nedibace din secolul trecut, picturile acestui edificiu păstrează pe alocuri prospețimea originală, lăsând să se descifreze remarcabile calități de desen și de culoare, într-o viziune decantată și nobilă. Pe fațada sudică se păstrează fragmente din *Arborele lui Ieseu* și din *Imnul acatist*. În interior, portretul doamnei Elena, singurul păstrat din ansamblul tabloului votiv, reține atenția prin puterea expresivă a desenului și prin subtilitatea coloritului⁹⁾. Adevărat portret de curte, conceput într-o viziune de rafinată eleganță, această operă poate fi considerată ca o mărturie concludentă pentru existența artei laice din vremea lui Petru Rareș și totodată pentru contaminarea stilistică cu pictura Renașterii italiene.

În paralel cu acțiunea de împodobire a ctitoriilor domnești și sub directă înrâurire a acestora au fost executate mai multe ansambluri de

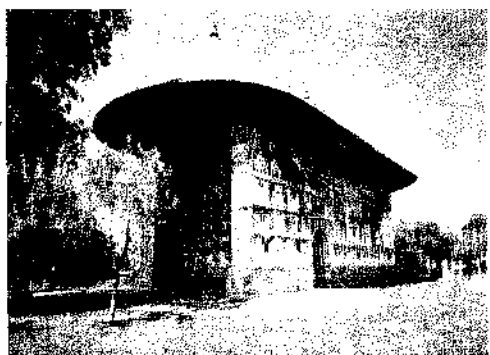
⁹⁾ Picturile se află în restaurare și astăzi este vizibilă și o parte din portretul lui Petru Rareș (TS).



Biserica mănăstirii Moldovița, tabloul votiv; detaliu, Petru Rareș (naos).



Biserica mănăstirii Moldovița, «Iisus Emanuel adorat de arhangheli».



Arbore (jud. Suceava), biserica Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul, vedere dinspre sud-vest.



Arbore, Biserica Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul. «Viața Sf. Dumitru», detaliu, fațada de vest.

pictură murală în bisericile de danie boierească. La biserica din satul Părhanuți⁽³⁸⁾, picturile se păstrează mai bine în pridvor, unde poate fi văzută o amănunțită povestire a *Vieții Sfântului Nicolae* însoțită de un întreg cortegiu de sfinți reprezentați în picioare (Teofan, Hariton, Gheorghe, etc.). În pronaos, de o notabilă calitate este registrul inferior care cuprinde un cortegiu de sfinte mucenite și cuvioase, în fapt o sărbătorească desfășurare de femei frumoase. De sub faldurile bogate și armonios construite se citește prezența unor trupuri tinere și viguroase, iar ovalul împlinit al figurilor este pus în valoare de un abil modelaj formă-culoare. În pronaos și în altar, încăperi în care iconografia este cea tradițională, pictura s-a conservat destul de rău, lăsând totuși să se descifreze un desen de calitate și mai ales reale virtuți de cromatică.

La Coșula, unde picturile interioare au avut de suferit din cauza retușurilor din secolul trecut, virtuțile artistice inițiale pot fi prețuite pe perețele vestic, acolo unde se păstrează partea superioară a *Judecării de apoi*. Pe albastrul intens al fondului, figurile se decupează cu admirabilă cursivitate, iar armoniile cromatice, de o cristalină sonoritate, sunt mânuite cu savantă siguranță. Registrul *Zodiacului* integral păstrat îl anticipează, prin concepție și frumusețe, pe cel de la Voroneț.

Ajunsă la o împlinită maturitate încă înainte de anul 1538, școala de pictură din Moldova epocii lui Petru Rareș avea să dea o nouă probă a capacității sale de înnoire și de vigoare artistică în anul 1541, odată cu împodobirea bisericii din satul Arbore⁽³⁹⁾, paraclis al curților boierești. Ctitorită de ambițiosul pârcaș Luca Arbore – cel care a plătit cu propria viață și a fiilor săi îndrăzneala de a fi complotat împotriva domnitorului Ștefan – biserica Sf. Ioan Botezătorul a fost încredințată unei echipe de zugravi în fruntea căreia s-a aflat un maestru de excepție: Dragoș, fiul popii Coman de la Iași⁴⁰. Deși edificiul a stat multă vreme fără acoperiș, picturile se păstrează destul de bine la interior, sunt surprinzător de proaspete pe fațada vestică, acolo unde au fost protejate de marea arcadă, și permit o integrală descifrare pe fațadele sudică și estică.

Credincioase programului iconografic tradițional, picturile din naos și altar surprind prin inventivitatea compozițională, prin preocuparea pentru sugerarea spațiului, dar mai ales prin abundenta ornamentare a veșmintelor, desenul brocarturilor, al broderiilor și al nenumăratelor perle dobândind o pregnantă plasticitate datorită execuției în ușor relief. Recurgând la o tehnică mixtă de frescă, cu reveniri *al secco*, cu folosirea unui excelent liant pe bază de cazeinat de calciu, meșterul și-a îngăduit o pensulație cu totul neobișnuită pentru pictura murală, suprapunerile și împăstările având deseori caracteristicile picturii în ulei. În pronaos, alături de *Viața Sfântului Ioan Botezătorul*, un loc important revine reprezentării *Sinoadelor Ecumenice* și unui foarte colorat cortegiu de sfinte mucenite, pe care îl putem atribui unui alt meșter, sensibil la un canon mai popular de frumusețe, cu forme mai pline și mai viguroase. Semnificativă este reapariția *Cavalcadei Sfintei Cruci*, imagine proprie picturii murale din Moldova, elaborată în epoca lui Ștefan cel Mare, ca o invocare pentru apărarea țării. Pictând această scenă, Dragoș Coman se identifica cu tradiția militantă a picturii moldovenești, în latura ei cea mai reprezentativă, servind ideea luptei antiotomane.

Pe fațada sudică, regăsim *Înălțarea la cer* și *Asediul Constantinopolului* care, în acest caz, a fost redactat cu respectarea erminii, fiind

⁴⁰ Picturile din interior se află în curs de restaurare (TS).

înfațșate luptele cu perșii din anul 626. Tot pe fațada sudică, în dreptul naosului, se află o impresionantă reprezentare a *Judecării de apoi*, compoziție care, pentru prima oară, aici la Arbore, a fost realizată la foarte mari dimensiuni, devenind centrul de interes al întregului program iconografic. În rândul păcătoșilor îi recunoaștem pe papistașii și reformații occidentali, de asemenea pe turci și pe tătari – dușmanii de atunci ai Moldovei – ale căror costume au fost redată cu exactitatea proprie unui bun cunoscător. Pe perețele vestic au fost ilustrate *Geneza* și *Legende sfintelor Gheorghe, Dumitru, Nichita Mărturisitorul și Paraschiva*, în total optzeci și cinci de scene, fiecare adevărată capodoperă de compoziție, de interpretare grafică și de armonie cromatică. Adaptându-se exigențelor fiecărui subiect și fiecărui detaliu, desenul prezintă o mare varietate a ductului, fiind când sprinten, când nervos, când de o fermă incisivitate, construind întotdeauna cu exactitate figurile, faldurile, elementele de cadru. Personajele, cu o nobilă tipologie, sunt înveșmântate, de predilecție, în costume occidentale, ceea ce lasă să se întrevadă cel puțin una dintre zonele de formație ale artistului. În ciclurile legendare ale sfinților apar numeroase episoade puțin obișnuite, prilejuind savuroase reprezentări în care aluziile la viața de curte (adunări, ospete, cortegii de cavaleri, etc.) sunt însoțite uneori de accente umoristice.

Analizând în ansamblu picturile de la Arbore, se poate spune că principalul lor autor, Dragoș Coman, a fost beneficiarul unei informații deosebit de complexe, despre aceasta stând mărturie atât inovațiile iconografice, cu numeroase preluări din arta Occidentului, cât și cele de ordin stilistic-formal cu ecouri din pictura italiană, dar și din icoanele novgorodiene. Comentând frumusețea acestor picturi, istoricul de artă belgian Paul Philippot aprecia că Dragoș Coman este un adevărat Pisanello al Moldovei și că el poate fi considerat cel mai mare artist al Orientului ortodox din secolul al XVI-lea⁽⁴⁰⁾.

În directă legătură cu picturile lui Dragoș Coman de la Arbore ar putea fi pus ansamblul mural ce decorează paraclisul din turnul-clopotniță al mănăstirii Bistrița⁽⁴¹⁾. În anul 1541, Petru Rareș a amplificat micul lăcaș ctitorit de Ștefan cel Mare, adăugându-i un fel de pronaos și este probabil că, tot atunci, paraclisul a fost împodobit de către un meșter care, asemenea lui Dragoș Coman, vâdește o mare receptivitate pentru formele decorative, pentru eleganța siluetei și dinamica variată a compozițiilor. Din punct de vedere iconografic este de semnalat reprezentarea detaliată a *Vieții Sfântului Ioan cel Nou* de la Suceava. În unele scene, este evidentă contaminarea cu realitățile de epocă, cea mai interesantă dintre compoziții fiind aceea în care a fost reprezentată aducerea moaștelor la Suceava, prilej pentru reprezentarea unei ceremonii de curte, în fruntea cortegiului princiar aflându-se Alexandru cel Bun și soția sa Ana. Pe fața turnului-clopotniță, în dreptul paraclisului, zugravul a pictat și un tablou votiv în care apar chipul lui Ștefan cel Mare, ctitorul zidirii, și al lui Petru Rareș, sub veghea căruia bănuim că a fost realizată și podoaba pictată interioară.

Ajuns mitropolit al Moldovei, fostul egumen de la Probota, Grigorie Roșca, se îngrijea în anul 1547 de împodobirea cu picturi murale a fațadelor bisericii Sf. Gheorghe de la Voroneț⁽⁴²⁾, ctitoria lui Ștefan cel Mare, căreia, tot prin grija sa, îi fusese adăugat un pridvor pe latura vestică. Construcția pridvorului cu perețele vestic compact, fără nici o fereastră, lasă să se întrevadă intenția donatorului ca aici să fie pictată *Judecata de apoi*. Într-adevăr, *Judecata de apoi*, așa cum a fost con-

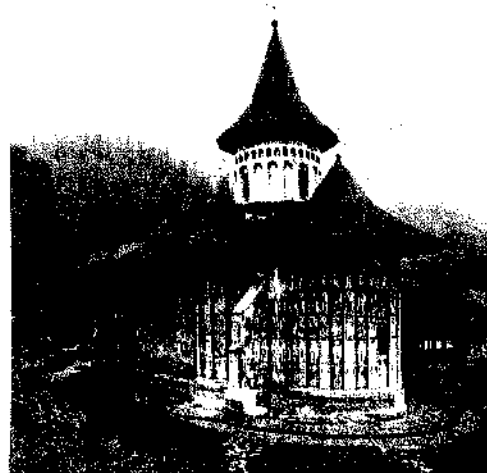
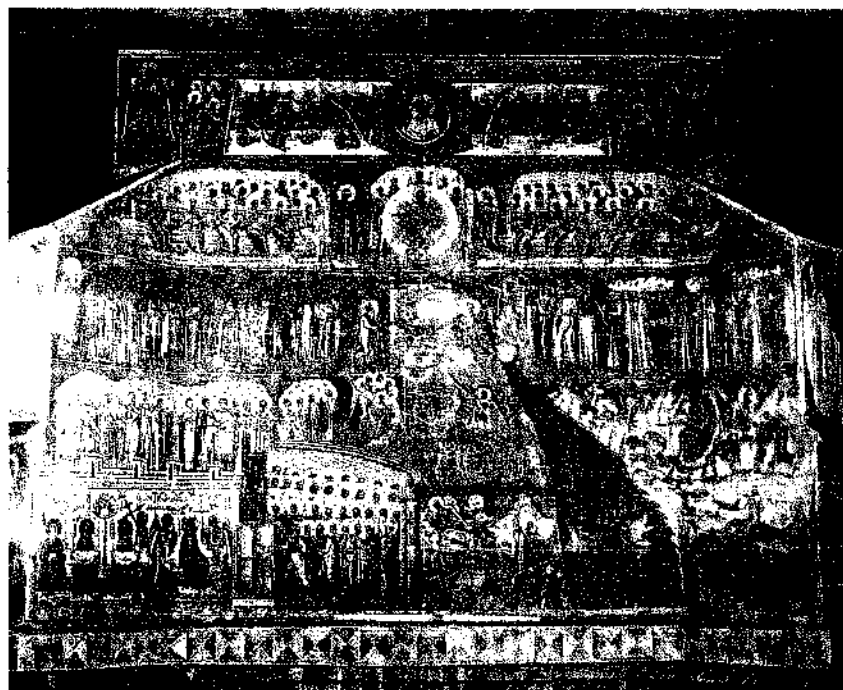


Arbore, Biserica Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul. «Viața Sf. Gheorghe», detaliu, fațada de vest.



Arbore, Biserica Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul. «Judecata de apoi», detaliu, fațada de sud.

Voroneț, biserica Sf. Gheorghe,
«Judecata de apoi», fațada vestică.



Voroneț, biserica Sf. Gheorghe.



Voroneț, biserica Sf. Gheorghe,
«Judecata de apoi», detaliu,
turcii și tătarii.

cepută și realizată la Voroneț, constituie prin întindere și bogăție compozițională un unicat nu numai pentru vechea pictură românească dar și pentru arta orientului european în ansamblul său.

Atribuite pristinului Marcu, picturile de la Voroneț se decupează pe un fond albastru de o intensă strălucire, culoarea albastră constituind aici elementul de unificare compozițională, unitate necesară punerii în valoare a formelor arhitectonice. Programul iconografic, devenit obișnuit, suportă pe fațada sudică o singură dar foarte importantă inovație și anume reprezentarea *Legendei Sfântului Ioan cel Nou* de la Suceava. Inspirându-se din suita de imagini care decorează racla de argint în care se păstrează moaștele sfântului, pictorul Voronețului a știut să valorifice mijloacele de expresie ale culorilor pentru a înviora legenda hagiografică, episoadele citindu-se cu o sporită claritate și astfel povestea sfântului martirizat de tătari se transformă într-un adevărat îndemn la luptă împotriva sângeroșilor prădalnici ai țării Moldovei.

Dar centrul compozițional și psihologic al marelui ansamblu de picturi care împodobesc fațadele Voronețului este tocmai *Judecata de apoi*, pe peretele de vest. Organizată cu riguroasă claritate, compoziția este alcătuită din grupuri și din personaje bine individualizate, fapt care permite descifrarea fără echivoc a înțelesului fiecărui episod. Registrul superior este rezervat reprezentării bolții cerești, cu semnele zodiacului și cu *Cel vechi de zile* care închide porțile cerului. Registrul următor cuprinde tribunalul ceresc avându-l în centru pe Iisus judecător, încadrat de Maria și de Ioan Botezătorul, de apostoli și de cete de îngeri. În registrul al treilea se află *Tronul pregătirii*, către care își îndreaptă rugile Adam și Eva; din dreapta simbolică vin cetele celor mântuiți îndrumați de apostolul Pavel, iar în stânga sunt grupați păcătoșii, în rândul cărora pășesc grupurile de turci și de tătari. În partea inferioară se află râul de foc, în care au fost prăvăliți păcătoșii, *Învierea morților*, *Balanța dreptății*, *Moartea celui drept* și *Moartea păcătosului*, de asemenea cetatea raiului, către care se îndreaptă cetele de credincioși conduși de apostolul Petru. În tot acest ansamblu, cu multe episoade, zeci de grupuri și sute de figuri, grupul păcătoșilor, în care au fost reprezentați dușmanii de atunci ai Moldovei, este cel mai consistent și către el se îndreaptă imediat atenția. Admirabil caracterizați tipologic, înveșmântați cu multă pompă, cu mari turbane pe cap, turcii sunt principalii condamnați ai *Judecății de*



Voroneț, biserica Sf. Gheorghe,
«Arborele lui Ieseu», detaliu,
fațada sudică.

apoi de la Voroneț, concepția compozițională și mijloacele de expresie lăsând să se înțeleagă fără echivoc acest lucru.

Suntem din nou în fața unui mesaj antiotoman, în fond un mesaj de luptă pentru libertatea țării, și trebuie observat că acest mod de redactare a *Judecății de apoi* este o invenție iconografică specifică picturii vechi românești. Într-adevăr, așa cum s-a observat, în cadrul picturii bizantine, grupurile de păcătoși care apar în compozițiile cu tema *Judecății* au o prezență strict simbolică, caracterizarea tipologică privind mai degrabă viciile, decât relațiile de ordin național și politic. Dimpotrivă, în pictura românească – la început în Moldova, apoi și în Țara Românească, Transilvania și Maramureș – referirea la dușmanii țării este o caracteristică de largă răspândire, în ea putând fi recunoscută nestrămutata dorință de libertate, îndemnul la luptă pentru apărarea țării. Un asemenea îndemn, care se adresa întregului popor, nu putea să apară decât într-o țară în care apărarea pământului strămoșesc nu era doar o chestiune de indeletnicire nobiliară, ci beneficia de forța și vitejia din oastea cea mare, formă de organizare militar-defensivă, pe care în Europa medievală nu a cunoscut-o decât poporul român.

În vreme ce meșterul principal înveșmânta fațadele Voronețului în mantia sa împărătească, un alt pictor împodobește pridvorul construit de mitropolitul Grigorie Roșca cu ilustrarea integrală a Sinaxarului (365 de zile), singura realizare de asemenea cuprindere iconografică din pictura veche românească⁴¹. De mici dimensiuni, populate cu figuri bondoace, imaginile încântă prin verva narativă, prin aerul lor de prospețime frustă în care descifrăm contaminarea cu ambianța artei populare.

Alături de monumentele arătate până aici, în epoca lui Petru Rareș au mai fost realizate și alte picturi murale (ca cele păstrate fragmentar pe fațadele bisericilor din Pătrăuți și Bălinești sau ca acelea consemnate arheologic la biserica Sf. Ioan Botezătorul din Vaslui), de asemenea numeroase icoane și cartoane de broderii.

Deși nu au fost încă obiectul unei cercetări monografice, pictura de icoane este cunoscută prin intermediul mai multor opere de consistentă valoare, ceea ce dovedește că arta iconarilor nu era cu nimic mai prejos

⁴¹ După restaurarea picturilor interioare din biserica mănăstirii Probota, afirmația nu se mai poate susține. În groznița și în pronaosul acestei biserici, este ilustrat un Sinaxar complet (TS).



Voroneț, biserica Sf. Gheorghe, «Adam lucrând pământul», fațada nordică.



Icoana Maica Domnului
«Îndrumătoarea», mănăstirea Văratec
(jud. Neamț).



Icoana Sf. Nicolae, (biserica de lemn
din Urisiul de Jos).

de aceea a muraliștilor contemporani^{*)}. Într-o epocă în care școala iconarilor crețani – devenită predominantă în spațiul balcano-geic – tindea către un ideal de frumusețe manierist, în Moldova icoanele au păstrat forța de expresie a modelelor tradiționale, cu un plus de substanță umană, reflex firesc al aspirațiilor unei societăți care luptă pentru libertate. Frumoasa icoană Sf. Nicolae, de la Văratec (provenind de la Râșca, unde fusese dăruită ca icoană de hram), sau icoana Maicii Domnului „Îndrumătoarea” (Văratec), cu a sa tandră caligrafie și colorit cald, ca și icoana Schimbarea la față (Agapia), se numără printre piesele reprezentative ale meșterilor moldoveni, fiind în perfectă concordanță stilistică cu picturile murale.

Date fiind strânsele legături dintre Moldova și Transilvania, unde Petru Rareș stăpânea întinse feude, nu va surprinde că multe icoane au ajuns în bisericile de peste munte. Astfel, episcopul Atanasie dăruia, în anul 1531, mănăstirii de la Vad (jud. Cluj) o icoană cu chipul Sfântului Nicolae; două admirabile icoane (Maica Domnului „Îndrumătoarea” și Sf. Nicolae), datate 1539, se păstrează în biserica de lemn din satul Urisiul de Jos (jud. Mureș), iar altele (din nou Maica Domnului „Îndrumătoarea” și Sf. Nicolae) au ajuns tocmai în biserica Sf. Nicolae din Hunedoara. Un alt important reflex al picturii moldovenești în Transilvania este și decorul mural de pe fațadele bisericii evanghelice din Dârlos, monument de stil gotic tardiv. Prin datele de ordin stilistic, picturile de la Dârlos – Sf. Cristofor, scene din ciclul Patimilor, Răstignirea – aparțin fondului de pictură românească, într-o vreme când autoritatea lui Petru Rareș era din plin recunoscută în regiunea Târnavelor, inclusiv în mediul săsesc.

În timp ce, în Moldova, luminata politică culturală a lui Petru Rareș stimula capacitatea de creație a pictorilor locali, făcând posibilă realizarea atâtor ansambluri murale, în Țara Românească centrele de zugrăvire au avut de întâmpinat vremuri mai tulburi, cu nenumărate încălcări otomane și dese schimbări de domnie. În anul 1537, se realizau, totuși, frumoasele picturi ale bisericii din Stănești (jud. Vâlcea), ctitorie a logofătului Giura. Datorate cu probabilitate lui Dumitru, meșter cunoscut ca ajutor al lui Dobromir din Târgoviște cu ocazia pictării bisericii mănăstirii Bistrița-Vâlcea, picturile de la Stănești prezintă un program iconografic bogat, cu respectarea principală a canoanelor tradiționale, dar și cu unele inovații care dovedesc subtilitatea interpretării imaginilor religioase în folosul unor programe politice. Într-adevăr, modul de prezentare a așa-numitului *Imm de Crăciun* trebuie înțeles ca o invocare pentru mila domnească față de familia ctitorului. Desenul energic, coloritul cald ca și reala capacitate de portretizare, evidentă mai ales în tabloul votiv cu frumoase costume de epocă, nu pot ascunde o anume stângăcie a artistului, lipsa de siguranță în compunerea scenelor mai complexe. Numărul mare de portrete votive – căci ctitorul, inspirându-se din marele tablou votiv de la Argeș, a pus să-i fie reprezentați și înaintașii – i-a oferit pictorului ocazia să-și demonstreze calitățile de portretist, în sensul unei convingătoare redări a realității și a caracteristicilor tipologice. Descifrăm aici, o dată mai mult, o tendință caracteristică școlii de pictură din Țara Românească, a desprinderii de canoanele convenționale, pentru comentarea atentă a chipului uman.

În anii 1542 – 1543, prin grija domnitorului Radu Paisie (Petru de la Argeș), erau executate picturile ce împodobesc paraclisul bolniței de la

Cozia. Autorii acestei picturi – David și fiul său Radoslav – vor fi cunoscut îndeaproape lumea sud-dunăreană, de unde au preluat unele variante iconografice, precum particulara redactare a *Împărțășaniei*, în care Iuda este înfățișat întors cu spatele și scuipând cuminecătura. Atracția pentru ciclurile narative este subliniată de dinamica personajelor ce compun scenele, gesturile având uneori o impresionantă forță de sugestie. Unică în pictura noastră veche este *Necredința lui Toma*, imagine cu un pronunțat caracter spectacular, în care fiecare gest are valoarea unui simbol. De o rară noblete, tabloul votiv voievodal – Mircea cel Bătrân, Petru, Marcu, Roxanda – este vădit inspirat din tabloul votiv pictat de Dobromir în episcopala de la Curtea de Argeș, de la care a preluat ținuta de înaltă solemnitate, cu ecouri imperiale. Dimpotrivă, portretul spătarului Stroe, ispravnicul lucrărilor, impresionează prin calitatea veridică a redării: nimic convențional, nimic flatant, desenul urmărește cu fidelitate trăsăturile personajului, sugerând calitățile sale psihice, energia și puterea sa de mare demnitar. Alături de valoarea de document, această imagine trebuie considerată ca o anticipație a artei portretistice din pictura realistă de mai târziu a Țării Românești.

În general, picturile paraclisului bolniței de la Cozia impun prin claritatea organizării compoziționale, prin distribuția sigură a suprafețelor, prin desenul viguros, prin varietatea armoniilor cromatice. Folosind o gamă cromatică bogată, cu numeroase griuri calde și reci, pictorii au subordonat-o dominantei de roșu-teros, pe care vecinătatea alburilor o exaltă, conferindu-i străluciri de o mare prețiozitate.

Afectat de repictări, decorul mural al bisericii mănăstirii Valea (jud. Argeș), executat în anul 1548, nu prezintă deocamdată decât un interes documentar, ca și cel aflat sub tencuielile bisericii din Hârtești (jud. Argeș). În schimb, picturile de la Snagov, datând din anul 1563, deși la rândul lor reînnoite, oferă un reper deosebit de important pentru cunoașterea aspirațiilor și resurselor artistice din Țara Românească, în pofida împrejurărilor grele și apăsătoarei dominații otomane. Dăruite de Petru cel Tânăr, fiul și urmașul lui Mircea Ciobanul, picturile de la Snagov constituie cel mai vast ansamblu iconografic păstrat în Țara Românească din secolul al XVI-lea, impresionant prin siguranța adaptării la suprafețele arhitectonice, nobil ca ținută și complex ca program. Bogăția iconografică nu i-a intimidat pe autorii acestor picturi, care au reușit o distribuție de ansamblu clară și expresivă, accentele compoziționale făcând ușor de urmărit sensul narațiunilor biblice. Tipologia personajelor, de o eleganță elenistică, este admirabil servită de desenul suplu și de armoniile cromatice cu modulări delicate. De sesizantă frumusețe sunt scene ca *Intrarea în biserică* și *Adormirea Maicii Domnului*, imagini cu un pronunțat caracter monumental, echilibrate și expresive. Preluând exemplul episcopalei de la Argeș, tablourile votive din naos și pronaos sunt adevărate cortegii de figuri voievodale, de o energică prezență fiind portretul doamnei Chiajna, din naos. Atribuite de unii cercetători lui Dobromir din Târgoviște, picturile de la Snagov sunt cu certitudine opera unui mare artist, cunoscător deopotrivă al picturilor locale și al picturilor balcanice contemporane. Identificarea cu Dobromir nu poate fi în nici un caz susținută, diferențele stilistice – evidențiate cu ocazia recentelor lucrări de curățire și restaurare – fiind evidente. Există, totuși, o anume unitate de concepție și de ambianță sensibilă, unitate pe care o vom recunoaște și la alte monumente din Țara Românească, ceea ce dovedește existența unui mediu artistic cu relativă stabilitate, asigurată



Mănăstirea Cozia, paraclisul bolniței.
«Necredința lui Toma» (naos).



Mănăstirea Cozia, paraclisul bolniței.
«Ospățul lui Irod», (pronaos).

^{*)} Marina Ileana Sabados, *La peinture d'icônes du temps de Pierre Rareș*, în RRHA, 1994, p. 29-72 (TS).

Mănăstirea Cozia, paraclisul bolniței, tabloul votiv: Marcu și Roxanda.



Biserica mănăstirii Snagov, «Intrarea în biserică», pronaos.

de activitatea unor centre permanente de pictură. Știind că, în primele decenii ale veacului, Dobromir din Târgoviște, împreună cu diverșii săi colaboratori, executase mai multe ansambluri de pictură murală, este lesne de imaginat că, pe urmele sale, școala de pictură din Târgoviște avea să tindă spre deplina maturitate, dar și spre diversitatea personalităților. Printre urmașii săi ar putea fi considerat și meșterul de la Snagov, alături de care se cere a fi amintit, de îndată, autorul picturilor din pronaosul bisericii mănăstirii Tismana.

Executate în anul 1564, prin dania vornicului Nedelcu Bălăceanu, picturile de la Tismana sunt opera pictorului Dobromir din Târgoviște, cum aflăm din propria sa semnătură dar pe care, pentru a-l diferenția de meșterul anterior omonim, îl vom numi „cel Tânăr”. Având a decora o încăpere deosebit de înaltă, în care urmau să se etajeze zeci de imagini legate de ilustrarea *Liturghiei Îngerești*, a cetelor de prooroci, a *Calendarului*, a *Imnului Acatist*, a cetelor de pustnici, Dobromir cel Tânăr a reușit să realizeze un ansamblu coerent, a cărui unitate monumental-decorativă este asigurată de fluxul continuu al ritmurilor compoziționale care se transmit de la o scenă la alta, de asemenea de judicioasa distribuție a accentelor cromatice. De o excepțională inventivitate, unică în pictura noastră veche, micile imagini din *Calendar* surprind prin vioiciunea mișcărilor, prin expresivitatea gesturilor și prin irepetabilitatea lor, puzderia de scene adunându-se într-o compoziție cu respirație amplă, pe măsura monumentalității edificiului. Desenul este sprinten și nervos, cu o rară putere de sintetizare, gama cromatică, destul de restrânsă, este luminoasă și cu acorduri sonore, dar niciodată violente. Deși deduse, din punct de vedere stilistic, din filonul tradițional de artă bizantină, picturile din pronaosul Tismanei au expresia ușor occidentalizantă, fiind comparabile cu cele executate de Dragoș Coman la Arbore. Aceeași viziune liberă, deschisă înnoirilor, același interes pentru redarea detaliilor de costum, prilej de divagație laicizantă, în consens cu spiritul epocii.

Un deceniu mai târziu, în anul 1574, în vremea voievodului Alexandru al II-lea Mircea, era decorată biserica mănăstirii Bucovăț (naosul și altarul). Spre deosebire de ansamblurile murale prezentate până aici, cel



Biserica mănăstirii Snagov, tabloul votiv, Doamna Chiajna, naos.

de la Bucovăț, rezultând din conlucrarea a doi meșteri înrudiți ca stil, este marcat de convenționalism, figurile sunt reci și uscate ca expresie, iar gama cromatică este lipsită de tandrețea tradițională a picturilor din Țara Românească, ceea ce concurează în a demonstra – alături de datele de ordin stilistic – că autorii erau peregrini, probabil de origine greacă, fapt care ar putea fi explicat prin aceea că soția domnitorului Alexandru al II-lea era Ecaterina de Salvaresso, de origine italiană, dar integrată aristocrației grecești din Pera⁴. Mai prețioase din punct de vedere artistic sunt reprezentarea *Adormirii Maicii Domnului* și tabloul votiv cu o particulară mențiune pentru portretul lui Miloș, fratele domnitorului.

O frumoasă icoană (*Maica Domnului „Îndrumătoarea”*), provenind din Țara Românească, a fost dăruită de domnița Zamfira mănăstirii sale de la Prislop (jud. Hunedoara). Deși afectată de unele intervenții târzii, icoana de la Prislop se așază în rândul operelor importante ale secolului al XVI-lea, lăsând să se întrevadă procesul de consolidare a școlii românești de pictură.

În Moldova, după stingerea din viață a lui Petru Rareș, activitatea școlii locale de pictură a străbătut o perioadă de declin, singura operă mai importantă fiind decorarea pronaosului bisericii Voroneț (1550)⁵, ansamblul realizat aici, corect ca ținută dar lipsit de elan, fiind caracterizat mai ales prin înclinarea către interpretarea decorativă a imaginilor.

Rafinat iubitor de artă, domnitorul Alexandru Lăpușneanu⁶, despre ale cărui inițiative de constructor s-a vorbit la capitolul despre arhitectură, a fost în același timp mereu preocupat de podoaba pictată a lăcașurilor sale, îngrijindu-se pentru aceasta să-și aducă meșteri, precum și culori de calitate din îndepărtata Veneție. Ca urmare a daniilor sale generoase, a fost pictat noul catolicon al mănăstirii Dochiariu de la

⁴ Ecaterina Cinteza-Buculei, *Sur les peintures du narthex de l'église du monastère de Bucovăț (XVIe siècle): présence d'un peintre grec ignoré*, în RRHA, 1989, p. 11-26 (TS).

⁵ Vezi nota de la pag. 147 (TS).

⁶ Gh. Pungă, *Țara Moldovei în vremea lui Alexandru Lăpușneanu*, Iași, 1994 (TS).



Biserica mănăstirii Tismana, «Martiriul celor patruzeci de mucenici», scenă din Sinaxar, pronaos.



Biserica mănăstirii Bucovăț. Voievodul Miloș, detaliu din tabloul votiv, naos.



Biserica episcopală din Roman, «Sf. Nicolae potolind furtuna pe mare», detaliu, pronaos.

muntele Athos, de asemenea biserica moldovenească din Liov, în legătură cu care se păstrează o bogată corespondență din care rezultă, fără echivoc, nu numai grija ci și priceperea exigentă a donatorului.

Sfătuit și de marele cărturar care a fost episcopul Romanului, Macarie, domnitorul s-a îngrijit în primul rând de împodobirea cu fresce a bisericii episcopale din Roman, lăcaș început de Petru Rareș, terminat cu greutate în vremea urmașilor acestuia și rămas fără picturi^{*)}. Lăsând să se recunoască puternicele tradiții ale epocii lui Petru Rareș – prin organizarea iconografică și expresia stilistică – picturile de la Roman se definesc prin verva narativă, prin bogăția și frumusețea peisajelor din fundalurile compozițiilor. În pofida repictărilor ulterioare, se simte aici prezența unui mare artist, capabil să aducă prețioase inovații în interpretarea compozițiilor biblice sau hagiografice. De o neobișnuită varietate compozițională sunt scenele care ilustrează *Sinaxarul*, între ele existând și o amplă reprezentare a *Aducerii moaștelor Sfântului Ioan cel Nou la Suceava*. Dincolo de inerentele poncife care pot interveni în reprezentarea unei procesiuni, pictorul a reușit să sugereze adevărul faptului istoric, compoziția respectivă constituindu-se într-o convingătoare evocare a curții domnitorului Alexandru cel Bun. În scenele care ilustrează *Legenda Sfântului Gheorghe*, au fost introduse elemente de peisaj, a căror retragere în adâncime este sugerată cu mijloace perspective.

Un autentic peisaj ne întâmpină în scena *Sfântul Nicolae potolind furtuna pe mare*, operă de un sesizant realism, în care o caravelă, cu pânzele învolburate, se luptă cu valurile într-un cadru marin inspirat, se pare, de strâmtoarea Bosforului. Redarea formelor caravelei este de uimitoare precizie și ne putem întreba dacă autorul picturilor de la Roman n-a fost el însuși un călător sau dacă nu cumva n-a fost inspirat de gravurile de epocă. În orice caz, opera sa definește un artist dornic de înnoire, căruia nu-i erau străine inovațiile de limbaj ale picturii occidentale, fiind de bună seamă cunoscător al picturii cretane, care în secolul al XVI-lea devenise un mediator între Occident și Orient.

Realizate tot la inițiativa episcopului Macarie, picturile care decorează biserica mănăstirii Râșca (1552 – 1554) au fost grav afectate de refacerile din secolul trecut. Autorul lor a fost Stamatello Cotronas, un grec din insula Zakynthos. Deși nu lipsit de calități de desenator și colorist, Cotronas nu a înțeles exigențele de distribuție ale unei picturi cu program iconografic moldovenesc, organizarea ansamblului mural realizat de el intrând în contradicție cu formele arhitectonice. Faptul este evident în compoziția *Scara lui Ioan Sinaitul* așezată pe fațada absidei sudice a cărei curbură este flagrant contrazisă de diagonala ascendentă a scării.

Desele prădăciuni și mai ales vinovata patimă a repictărilor din secolul trecut ne împiedică, azi, să mai judecăm ansamblurile murale de la mănăstirea Bistrița și de la mănăstirea Slatina, principala ctitorie a lui Alexandru Lăpușneanu. Știri disparate despre dezvoltarea picturii în acea vreme pot fi recoltate prin cercetarea fragmentelor de frescă provenind din casa domnească de la Bistrița sau prin analiza icoanelor și broderiilor. Dverele de la Slatina impun prin cursivitatea desenului, prin discreta strălucire cromatică, prin sensibilă înțelegere a expresivității detaliilor, dar mai ales prin sporitul interes pentru portretul laic, chipurile

domnitorului și doamnei sale Ruxandra fiind redată cu o vigoare a autenticului care nu s-ar putea explica decât în contextul unui mediu în care arta laică era foarte dezvoltată. Să ne reamintim că, în incinta mănăstirii de la Slatina, ansamblul casei domnești cu biserica și fântâna de marmură în stilul Renașterii crea o piațetă cu terase, în care lesne pot fi recunoscute amintirile italiene din călătoriile voievodului.

Deosebit de semnificativă cu privire la manifestările artei laice de curte este și relatarea cronicarului Nicolae Costin, din *Letopisețul Țării Moldovei*, care se referă la pictura executată de Despot Vodă în timpul scurtei sale domnii: „Despot cu Laschi Liavul și cu Anton, cu toată oastea, au mers la Suceava și au pus de au zugrăvit pe pereți la ulița ce se cheamă Ulița Tătărească războiul lui Despot cu Alexandru Vodă, chipurile hatmanilor și anume; care zugrăvitură și scrisoare cu vremea pe urmă au căzut și s-au șters”. Această pictură istorică de evocare a victoriei lui Iacob Heraclid Despotul asupra lui Lăpușneanu nu va fi fost la vremea ei unică în Moldova, dar, din nefericire, știrile documentare sunt cu totul zgărcite cu privire la acest domeniu de creație artistică.

Dintre numeroasele icoane aparținând acestei perioade, în mod special se cuvine a fi menționate cele păstrate în bisericile transilvănene, opere valoroase atât din punct de vedere artistic, cât și istoric, prin ele fiind atestate legăturile neîncetate dintre o parte și alta a munților. De remarcabilă frumusețe este tripticul de la Agârbiciu (jud. Cluj), datat 1555: viguros ca desen și cu acorduri cromatice vioaie, el prezintă o iconografie neobișnuit de bogată (*Adormirea Maicii Domnului*, *Sfinții Dumitru și Gheorghe*, *Stihirea de Crăciun*, *Pogorârea la iad*, *Sfinții Vasile, Nicolae, Sfintele Paraschiva, Nedelia*, *Cântăria păcatelor*). Un alt triptic provine de la biserica din Mănăstireni-Bica (jud. Cluj) și este datat 1563. Asemănările stilistice dintre cele două triptice, ca și apropierea lor teritorială și cronologică, justifică ipoteza că au fost executate de același meșter, cu probabilitate format într-un atelier din Moldova, tot de acolo provenind și autorii icoanelor bisericii de lemn din Budești-Susani (jud. Maramureș)⁽⁴³⁾.

Ultimele decenii ale secolului al XVI-lea prezintă pentru pictura de tradiție bizantină din Țările Române o configurație deosebit de complexă. Confluentele cultural-artistice, favorizate fie și efemer de alianțele dinastice, s-au asociat mutațiilor intervenite în viața socială și politică pentru a constitui o ambianță de relativă unitate în cadrul căreia accentele de personalitate se descifrează cu ușurință. Extinderea legăturilor cu lumea occidentală, prin dinastii ca Petru Cercel – un adevărat prinț al Renașterii – sau cu Polonia, care străbătea o epocă de radioasă înflorire, au adus în Țările Române gustul pentru o fastuoasă viață de curte, de lustru nobiliar, eclectic fără indoială, dar tocmai prin aceasta deschis înnoirilor. Este semnificativ că în această vreme poziția socială a pictorilor se consolidează și, pentru prima oară, în anul 1570, aflăm despre existența unei bresle a lor organizată la Suceava. Puțin mai târziu, ardeleanul Tonia Turbulea ajunge pictorul de casă al lui Ștefan Bathory, regele Poloniei (1576 – 1586) care îl înobilează pentru meritele sale, înzestrându-l cu generozitate. În aceeași epocă, țara era străbătută de pictori peregrini – mai ales greci – în căutare de lucru, ca acel Stamatello Cotronas, care lucrase la Râșca, sau ca autorii picturilor de la Bucovăț. Nu lipseau nici pictorii de formație provincială, de-a dreptul rusticizantă, și tocmai unul dintre aceștia avea să execute pictura din pronaosul bisericii de la Bucovăț, prin grija marelui clucer Pârnu (în anii 1579 – 1589).



Stamatello Cotronas, «Scara lui Ioan Sinaitul», biserica mănăstirii Râșca.

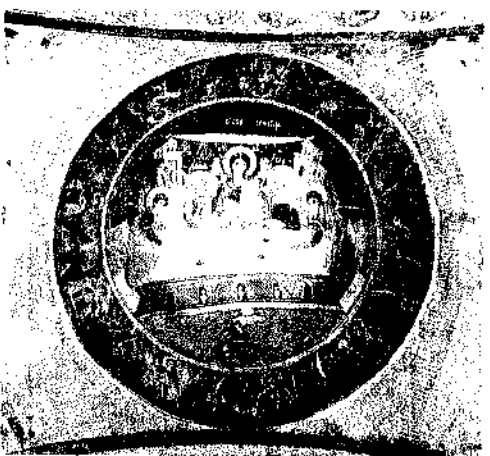


Maica Domnului «Îndrumătoarea», icoană de la mănăstirea Prislop.

^{*)} Pictura din biserica episcopală din Roman a fost publicată, după restaurare, de Marina Ileana Sabados, *Catedrala episcopiei Romanului*, București, 1990 (TS).



Ioan și Sofronie, «Căderea manei»,
biserica mănăstirii Sucevița, gropnița.



Ioan și Sofronie, «Ospeția lui Avraam»,
biserica mănăstirii Sucevița,
pronaos, bolta.

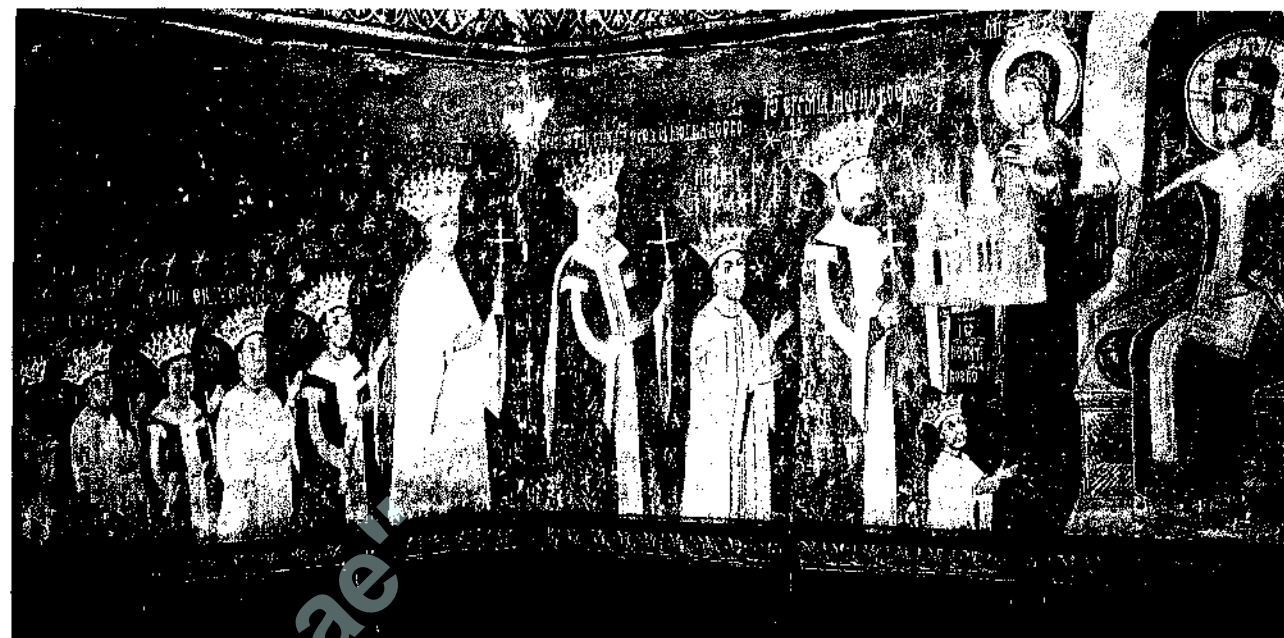
Pictând tabloul votiv și o puzderie de mici scene care ilustrează *Sinaxarul*, autorul acestor picturi nu a putut evita monotonia repetițiilor, lipsa lui de fantazie fiind evidentă. Ansamblul nu este lipsit totuși de interes: pe fondul aproape negru, figurile de sfinți se decupează cu o neașteptată intensitate cromatică, desenul incisiv și stilizarea personajelor având deseori valențe expresioniste.

Realizate anterior anului 1591, când ctitorul lor, Petru Șchiopul, a fost nevoit să părăsească scaunul domnesc și să se refugieze în Tirol, picturile ce decorează biserica mănăstirii Galata (păstrate din nefericire în stare fragmentară)⁽⁴⁴⁾ au fost executate de un artist de bună formație, fapt lesne de recunoscut mai ales din analiza tabloului votiv, care îl reprezintă pe donator împreună cu doamna și fiica sa în atitudini solemne, subliniate de aparatul vestimentar și purtând pe cap coroane princiare. Spre deosebire de picturile mai vechi, la Galata este evidentă știința modelajului local prin diferențe de saturație a culorii, sugerarea volumelor fiind realizată cu subtilitate.

Fie că este vorba despre figurile princiare, despre medalioane de profeți sau despre cortegiile de îngeri, pretutindeni gama cromatică bogată și desenul savant contribuie la efectul de calitate a picturilor de la Galata, prețios martor al artei de curte care înflorea către sfârșitul secolului al XVI-lea.

În anul 1594, puternica familie boierească a Buzeștilor încredința zugravului Mina împodobirea cu picturi a ctitoriei lor de la Călușu⁹. Deși urărit de intervențiile nedibace din secolul trecut, marele ansamblu mural realizat la Călușu reține atenția prin importanța cu totul neobișnuită pe care tabloul votiv o capătă într-o ctitorie boierească. Practic, toată partea inferioară a pereților pronaosului a fost ocupată cu reprezentarea, la proporții impozante, a familiei donatoare, în frunte cu frații Radu, Preda și Stroe. Atitudinile solemne, de căutată măreție, ca și bogăția veșmintelor conferă tabloului votiv de la Călușu valoarea unui act de autoritate politică, scoțând în evidență rolul și poziția socială a Buzeștilor, pe atunci principala familie boierească a Țării Românești. Ambițioasa dorință de afirmare a vârfurilor nobiliare, fenomen care, în acea vreme, se manifesta în numeroase țări ale Europei, mai aproape de noi în Polonia, își face și aici simțită prezența, modificând, chiar concurând, programul iconografic tradițional. În naos, au fost reprezentate, cu titlu omagial, figurile lui Mihai Viteazul și înaintașului său Petru Cercel. Curățirea locală a picturilor a permis să se vadă că cei doi domnitori au veșminte de modă occidentală, ceea ce nu l-a împiedicat pe pictorul Mina ca în restul bisericii să reproducă cu fidelitate programul iconografic obișnuit, cu observația că ciclul hristologic desfășurat pe două registre este deosebit de bogat.

Dincolo de diferențele iconografice și stilistice care ar putea fi invocate, picturile bisericii mănăstirii Sucevița⁽⁴⁵⁾ au câteva importante puncte comune cu cele de la Călușu, executate abia cu un an înainte. Ajunsă, prin Ieremia Movilă, în scaunul domnesc al Moldovei, familia boierească a Movileștilor își demonstrează o dată mai mult puterea, împodobindu-și ctitoria cu o nemaivăzută strălucire. Autorii ansamblului mural ne sunt cunoscuți: ei sunt frații Ioan și Sofronie⁽⁴⁶⁾, neîndoiește doi dintre cei mai mari pictori ai epocii lor, reprezentanți de seamă ai



Ioan și Sofronie: Ieremia Movilă și
familia sa, tablou votiv în biserica
mănăstirii Sucevița, naos.

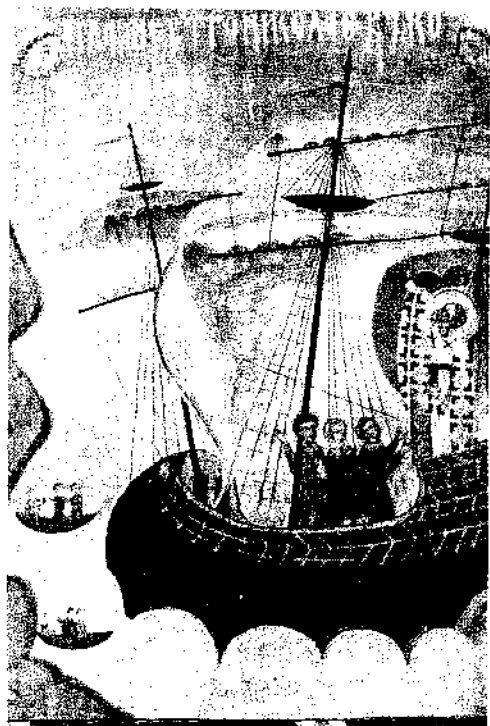
sfârșitului de veac. Din uriașul ansamblu mural care împodobește biserica Sucevița pe dinăuntru și pe dinafară, tabloul votiv constituie, ca și la Călușu, nu numai compoziția cea mai amplă, dar și cea mai vădit demonstrativă, vrând parcă să sublinieze rangul înalt și ambițiile de mărire ale unei întregi familii. Desigur, întotdeauna, tablourile votive au apăsător pe convențiile de ceremonial și de reprezentare, dar niciodată ca acum nu a fost rostită cu atâta vehemență nemăsurată poftă de strălucire. Fiecare personaj, din lungul cortegiu al tabloului votiv, este prezentat ca într-un autentic tablou de curte: idealizat ca expresie, măreț ca atitudine și vestimentație. Recunoaștem aici un reflex nemijlocit al portretisticii poloneze de epocă, aceea portretistică de tip efigie, în care impozantul era cultivat până la exagerare și care, printr-o curios-amuzantă dorință de tradiție istorică, a fost numită sarmatică.

În directă legătură cu tabloul votiv, pe care îl prelungesc în substanța lui demonstrativă, picturile de la Sucevița, atât de fastuoase și de elegante, par o superbă tresărire târzie a momentului de glorie pe care îl reprezentase, în anii lui Petru Rareș, insolitul muralism moldovenesc.

Așa cum, în arhitectură, semeața ctitorie a Movileștilor a însemnat momentul de amurg al vechiului stil făurit în timpul lui Ștefan cel Mare, picturile murale de la Sucevița închid cu ele procesul unei lungi evoluții, deschizând, totodată, o nouă etapă, la rândul ei deosebit de importantă. Meșterii principali, Ioan și Sofronie, erau neîndoiește autohtoni (ii întâlnim și ca iconari la Pângărați)⁽⁴⁷⁾, ceea ce explică cunoașterea temeinică a schemelor iconografice tradiționale, specifice moldovenești, ca și prezența unor accente de neconfundată cetățenie locală atât în elementele de port, cât și în tratarea peisajelor. Dar, într-o vreme când contactele cu arta apusului erau atât de active, când din Rusia erau importate icoane, precum acele aduse de la Moscova de către pictorul Petru Armeanul, dar omagial din partea țarului Boris Godunov pentru Mihai Viteazul, era firesc ca opera celor doi mari artiști să devină un adevărat rezonator al suflului de epocă.

Un mare admirator al picturilor Suceviței, eminentul savant Nicolae Iorga, prețuia cu precădere noblețea coloritului, eleganța proporțiilor, claritatea lor compozițională. Într-adevăr, desfășurate pe un fond verde închis, picturile Suceviței vădesc o excepțională știință a echilibrului, un ales simț al raporturilor, atât ca volume, cât și ca suprafețe și intensități

⁹ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Călușu*, în SCIA, 1989, p. 19-30 (TS).



Ioan și Sofronie, «Sf. Nicolae potolind furtuna pe mare», biserica mănăstirii Sucevița, pronaos.

cromatice, de asemenea o rară inventivitate componistică, o infinită gamă tipologică.

Admirabil păstrat la interior, decorul mural dezvoltă canonul iconografic tradițional, îmbogățindu-l cu episoade noi, unele de cultivat rafinament cărturăresc. În altar, alături de temele obișnuite în Moldova, este înfățișat *Cortul mărturiei*, familiar picturii din Țara Românească, unde apăruse încă din secolul al XIV-lea, la biserica domnească din Curtea de Argeș. În naos, atenția este atrasă de imaginile din *Geneză*, de o savuroasă prospețime, în care natura este povestită în multiplele sale detalii, calitățile narrative fiind determinante și pentru Ciclul hristologic, aici deosebit de dezvoltat. Unic în pictura noastră veche este iconografia grozniței, consacrată *Vieții lui Moise*; episoadele biblice sunt descrise cu minuție, într-o viziune care evocă arta miniaturistilor occidentali din *les livres d'heures*. Pronaosul cuprinde, ca de obicei, *Sinoadele*, *Calendarul*, *Acatistul Maicii Domnului*, de asemenea *Viețile Sfinților Gheorghe și Nicolae*. Deși alcătuit din sute de scene, fiecare cu certă personalitate, ansamblul pronaosului beneficiază de o calmă măreție prin coloritul luminos cu acorduri liniștite de verde copt, roșu, alb și albastru. Ca și la Roman, scena *Potolirii furtunii pe mare*, ce face parte din legenda Sfântului Nicolae, a prilejuit pictorilor reprezentarea foarte amănunțită a unei caravele, într-un peisaj marin a cărui profunzime este sugerată cu mijloace simple, dar deosebit de expresive. Pe boltă, de o nobilă frumusețe, este compoziția reprezentând *Cina din Mamvri* (*Ospeția lui Avraam*). Rezervat *Judecății de apoi*, pridvorul cuprinde și o detaliată ilustrare a *Legendei Sfântului Ioan cel Nou*, care culminează cu scena de amplă respirație *Aducerea moaștelor Sfântului la cetatea Sucevei* și întâmpinarea lor de către Alexandru cel Bun.

Exteriorul monumentului este înfășurat într-o mantie multicoloră, dominată cromatic de verdele mohorât al fondului, pe suprafața căruia toate celelalte culori au străluciri de nestemată. Pereții de sud și de răsărit ai bisericii păstrează iconografia tradițională (*Acatistul Maicii Domnului*, *Arborele lui Ieseu* – cu o specială atenție acordată filozofilor din antichitatea greacă – *Rugăciunea tuturor sfinților*). Însă în locul *Asediului Constantinopolului*, imaginea centrală este aici *Acoperământul Maicii Domnului*, vădit inspirată de pictura icoanelor rusești care, în acea vreme, ajunseseră la o largă circulație în orientul ortodox. Dar tema cea mai caracteristică pentru Sucevița este *Scara lui Ioan Climax* (*Sinaitul*), compoziție care acoperă perețele nordic, în dreptul grozniței și pronaosului. Cu un desăvârșit simț al contrastelor, artiștii au opus melodică mișcare a cetelor îngerești – grup fără egal în pictura medievală ortodoxă ca amploare și desăvârșire – zbaterilor dezordonate ale celor care se prăbușesc în ghearele dracilor.

În directă legătură cu picturile de la Sucevița, se cer a fi considerate învelitorile de mormânt ale domnitorilor Ieremia Movilă și Simion Movilă, aflate amândouă în muzeul mănăstirii. Amintind îndeaproape așa-numitele „portrete sarmatice” din pictură poloneză de epocă⁽⁴⁸⁾, învelitoarea de mormânt a lui Ieremia Movilă îl reprezintă pe domnitor în ținută de paradă, cu o largă mantie de brocart, privind scrutător pe sub cușma monumentală. Suntem departe de reculegerea tragică a învelitoarei de mormânt brodate pentru Maria de Mangop; o nestrămutată dorință de autoritate, care se exprimă și dincolo de pragul vieții, ni-l relevă pe Ieremia Movilă ca pe un adevărat erou al timpului său, exponent de frunte al tipului de regim nobiliar pe care familia

Movileștilor a reușit realmente să-l domine vreme de câteva decenii în Moldova și, efemer, în Țara Românească.

Dar marele erou al sfârșitului de secol, acela care și-a pus o indelebilă pecete asupra epocii, dând un nou curs istoriei poporului nostru, culturii și artei românești, a fost Mihai Viteazul. Intrat în legendă prin glorioasele sale victorii dobândite împotriva oștilor otomane și împotriva altor dușmani care râvneau să știrbească libertatea Țării Românești, Mihai Viteazul a reușit, fie și pentru scurtă durată, să adune sub sceptrul său Țările Române, făurind pentru întâia oară o Românie unită. Denigrată de dușmani și contestată în esența ei profund patriotică, marea unire săvârșită de luminatul domnitor poate fi înțeleasă mai bine cu ajutorul datelor furnizate de activitatea ctitoricească pe care el a desfășurat-o.

Anticipând cu mai mulți ani unirea politică, Mihai Viteazul s-a îngrijit, așa cum s-a arătat la capitolul despre arhitectură, să construiască la Alba Iulia o mănăstire mitropolitană pentru românii de la nordul Carpaților. Neîndoielnic că, curând după construcție, așezământul a fost împodobit cu picturi murale, certitudinea acestei afirmații decurgând în mod firesc din numărul mare de știri privind interesul cu care Mihai Viteazul a considerat activitatea pictorilor⁽⁴⁹⁾. Asemenea marilor mecenai ai epocii sale, Mihai Viteazul s-a înconjurat de pictori ca Mina, Nicolae din Creta și Petru, cărora le-a încredințat nu numai executarea unor lucrări de pictură, ci și importante misiuni diplomatice. Despre Nicolae știm că a realizat, în anul 1599, portretul funerar al decapitatului cardinal Andrei Bathory, pentru a fi trimis la Roma și tot lui i se atribuie pictarea paraclisului amenajat, la cererea lui Mihai Viteazul, în cetatea din Târgu Mureș.

Redescoperite de curând, fragmentar, picturile acestui paraclis sunt singurul martor ce s-a păstrat din generoasa sumă de asemenea lucrări, cu care domnitorul înzestraseră ctitoriile sale transilvănene. Se știe că un tablou votiv cu chipul lui Mihai Viteazul existase în biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului⁽⁵⁰⁾, desigur în urma unor importante danii făcute acestui lăcaș care, de mai multe decenii, devenise un loc de întâlnire al vieții spirituale din cele trei Țări Române. Nu știm dacă în timpul său au fost împodobite bisericile din Făgăraș, Ocna Sibiului, Râmet și Lujerdiu, dar este verosimil să credem că, în legătură cu activarea atelierelor de pictură din lăcașurile românești transilvănene, au fost executate și picturile bisericii din Bârsău (jud. Hunedoara), ctitoria doamnei Elena, soția lui Petru cel Tânăr. Copiile în acuarelă, executate în secolul trecut, nu sunt concludente pentru analiza stilistică a acestor picturi, dar pare semnificativă reprezentarea în atitudini foarte variate a sfinților din medalioane, ca și a marilor ierarhi, fapt care trebuie pus în legătură cu noua înțelegere a figurii umane, în condițiile complexelor mutații intervenite în viața spirituală a Țărilor Române către sfârșitul secolului al XVI-lea⁵¹. Aceluiași deceniu îi pot fi atribuite unele fragmente de pictură aflate în biserica ortodoxă din Galda de Jos (jud. Alba), de o impresionantă frumusețe fiind monumentală figură a Sfântului Nicolae, aflată pe tâmpla de zid.

Executate, cu probabilitate, tot în timpul lui Mihai Viteazul, picturile ce decorează diaconiconul bisericii domnești din Târgoviște exprimă fără

⁵¹ De sub vâruiele au fost descoperite picturi murale din sec. al XVI-lea, nerestaurate, inedite (TS).



Paraclisul lui Mihai Viteazul din cetatea orașului Târgu Mureș, Sfânt episcop.



Biserica domnească din Târgoviște, «Cina la Marta», detaliu, diaconicon.



Biserica domnească din Târgoviște,
«Intrarea în Ierusalim»,
detaliu, diaconicon.



Maica Domnului «Îndrumătoarea»,
mănăstirea Pângărați-Neamț (Muzeul
Național de Artă al României).

echivoc confluențele stilistice cu arta occidentală. Decantat și pur, desenul de expresie manieristă conturează forme de o rafinată eleganță, cărora coloritul neobișnuit de luminos și transparent le conferă o particulară suavitate. Scenele din ciclul hristologic (*Nunta din Cana Galileii*, *Învierea lui Lazăr*, *Intrarea în Ierusalim*) prezintă timide, dar sesizante preocupări de sugerare a adâncimii, folosind uneori chiar efectele perspectivei geometrice. Elementele de peisaj, ca și interesul pentru episoadele cu caracter realist situează aceste picturi în vecinătatea celor de la Sucevița, cu care se înrudesc deopotrivă prin vioiciunea cromatică, prin cultivarea eleganței și gustul pentru decorativ.

Din vechea pictură a bisericii mănăstirii Secu (jud. Neamț) nu se păstrează decât o foarte frumoasă reprezentare a temei *Rugăciune* (*Deisis*), situată pe fațada sudică, deasupra pisaniei. Maria este reprezentată ca regină cu coroană pe cap, purtând veșminte întru totul asemănătoare cu cele ale doamnelor din Moldova; avem de-a face cu reluarea unei variante iconografice care era cunoscută încă din epoca lui Ștefan cel Mare, la Voroneț și Pătrăuți. Cromatica dominată de prețioase tonuri de verde, desenul de mare suplețe și particularitățile de ordin tipologic permit să se afirme că autorul acestei rafinate opere picturale era format în ambianța pictorilor Ioan și Sofronie, creatori ai ansamblului mural de la Sucevița.

Dintre numeroasele icoane care datează din cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea se cuvine a fi amintite: *Pietă* de la mănăstirea Ristrița (jud. Neamț) – operă de expresivă sobrietate –, *Buna Vestire* (uși împărătești) de la Cărligi (jud. Bacău), *Sfinții Militari* de la Sucevița, *Maica Domnului „Îndrumătoarea”* de la mănăstirea Pângărați (jud. Neamț). În deplină consonanță cu evoluția picturii murale, pictura de icoane își sporește aparatul ornamental, tinzând spre compoziții mai bogate, în spațiul cărora elementele de recuzită își sporesc importanța.

În același secol al XVI-lea, pictura destinată comunităților romano-catolice din Transilvania prezintă o configurație destul de complexă, sub semnul unor atracții stilistice bipolare: gotice pe de o parte, renașcentiste pe de alta. Formele retardare ale goticului se mai manifestă în cadrul unor mici ansambluri de pictură murală, de asemenea în configurația unor altare poliptice, chiar dacă pretutindeni pot fi recunoscute și ecouri ale Renașterii, a cărei instalare pe teritoriul Transilvaniei beneficiase, încă din secolul precedent, așa cum s-a văzut, de aportul unor importanți mecenazi în frunte cu regele Matia Corvin.

La Biertan, în capela așa-zisului *turn al catolicilor*, care face parte din sistemul de fortificații al cetății țărănești, programul iconografic – deși lipsit de unitate – este dominat de teme cu caracter eshatologic: o reprezentare restrânsă a *Judecății de apoi*, *Arhanghelul Mihail cântărind sufletele*, *Maica ocrotitoare*. În poșta unei căutate eleganțe și somptuoșități ornamentale, picturile de la Biertan vădesc prezența unui meșter provincial, întru totul reprezentativ pentru faza de trecere de la gotic la Renaștere.

Aparținând aceleiași faze stilistice, autozul picturilor ce decorează capela din turnul Mariei de la Mediaș dă dovadă de mai multă abilitate. Semnificativă este aici transpunerea în frescă a unui decor de tip arhitectonic, procedeu care, chiar dacă folosește o morfologie încă gotică (portal în acoladă cu fleuroane și vrejuri vegetale, șir de arcade), trădează o concepție decorativă proprie mai degrabă Renașterii. Tema iconografică este tot de natură eshatologică, nu lipsită de o notă amenințătoare,

fiindcă, în locul lui Iisus-Judecător, a fost reprezentat Dumnezeu-Tatăl care susține trupul neînsușit al Fiului său, grupul central fiind încadrat de Ioan Botezătorul, Maria și cei 12 apostoli. Cromatica bogată și strălucitoare ca și vigoarea desenului, folosirea frecventă a decorului în „grisaille” sunt elemente care permit identificarea stilistică a meșterului ale cărui legături cu goticul nordic sunt mai presus de toate evidente. Aceleiași epoci pot să-i aparțină și picturile murale ale bisericii evanghelice din Rupea (figura arhanghelului Mihail), dar mai importante sunt scenele ilustrând *Legenda Sfântului Gheorghe*, ce decorează nava nordică a bisericii „Din Deal” – Sighișoara. Purtând o tipică armură de epocă și străbătând călare un peisaj cu dealuri presărat cu arbori, Sfântul Gheorghe pare mai degrabă un cavaler al timpului său, datele stilistice ale ciclului legendar lăsând să se descifreze puternica ascendență a Renașterii, în varianta școlii germane, în cadrul căreia reminiscențele goticului rămăneau oricum puternice. Aparținând unor manifestări târzii ale goticului, fragmentele de pictură murală din biserica din satul Forteni (jud. Harghita) ilustrează cu precădere un fenomen de artă populară, rusticizarea mijloacelor de expresie fiind principala lor caracteristică.

În opoziție cu pictura gotică aflată în declin, pictura de stil renașcentist este atestată la începutul secolului al XVI-lea de câteva lucrări dispare. Atribuite verosimil inițiativei episcopului Varday (1514 – 1524), figurile de sfinți (Andrei, Anton, o sfântă) ce decorează absidiola de nord a catedralei din Alba Iulia, par a fi o emanație a picturii toscane, atât calitatea plastică a desenului, cât și modelul cromatic constituind argumente în acest sens și lăsând să se întrevadă posibilitatea ca autorul acestor picturi să fi fost chiar un italian. Dimpotrivă, o asimilare de tip periferic a limbajului Renașterii caracterizează *Judecata de apoi* din nava nordică a bisericii „Din Deal” – Sighișoara, notabilă totuși pentru clara redare a costumelor de epocă și abilitatea organizării grupurilor mari. Din aceeași familie stilistică sunt fragmentele *Judecății de apoi* de pe peretele nordic al bisericii evanghelice din Băgaciu (jud. Mureș), databile, ca și cele precedente, anterior anului 1520.

Un ansamblu mural deosebit de interesant decorează bolțile corului și absidei bisericii reformate din Daia (jud. Harghita). Datând din primul sfert al secolului al XVI-lea (câtre 1525), acest ansamblu are un caracter exclusiv ornamental, fiind alcătuit din vrejuri vegetale învolburate, în ale căror complicate trasee sunt încadrate scuturi heraldice. Aspectul prin excelență laic al acestui tip de decor, firesc în interiorul unei reședințe nobiliare dar neobișnuit într-o biserică, trebuie pus în legătură cu mutațiile care interveneau în concepția artistică a timpului, picturile de la Daia constituind o anticipare a plafoanelor casetate care își vor face în curând apariția. Într-adevăr, principal contemporane cu decorația murală de la Daia sunt plafoanele casetate din bisericile reformate de la Gogan și Adămuș (jud. Mureș), ambele decorate cu învolburate motive vegetale, cu scene biblice, figuri de sfinți și mobilier heraldic. Reminiscențele gotice, încă vizibile, se integrează noii concepții decorative, predominante fiind fastul exterior și egalizarea raporturilor dintre imaginile religioase și cele cu caracter laic.

Numărul mic și calitatea în general modestă a picturilor murale de ambianță gotică și renașcentistă își află o destul de consistentă compensație în cadrul dezvoltării generale a picturii transilvănene din primele decenii ale secolului al XVI-lea, dacă se ia în considerare importantul capitol al altarelor poliptice⁽⁵¹⁾. Spre deosebire de secolul



Biserica reformată din Daia
(jud. Harghita), decorația pictată a
bolților absidei.



Biserica evanghelică din Flăyer (jud. Brașov); altarul poliptic, «Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul».



Biserica evanghelică din Roadăș (jud. Brașov); altarul poliptic «Martiriul Sfântului Ioan Evanghelistul».

precedent, când cele mai multe altare poliptice din Transilvania lăsa să se întrevadă prezența unor meșteri străini, provenind cu precădere din Austria, încă de la începutul secolului al XVI-lea se poate vorbi despre constituirea unor ateliere locale capabile să satisfacă în scurt timp comenzile primite din partea comunităților urbane sau rurale²¹. Ținând seama de strânsul grupaj teritorial, ca și de elementele stilistice comune, este de presupus că, în primul deceniu al secolului al XVI-lea, a funcționat un atelier de altare în secuime, instalat poate chiar în mănăstirea franciscană din Șumuleu (Miercurea Ciuc). Panourile păstrate din altarele de la Săndominic (*Buna Vestire și Încoronarea Mariei*), Sântimbru (imagini din *Ciclul hristologic*), Șumuleu (figuri de sfinți și scene din *Viața Sfântului Petru*), ca și altarul integral păstrat de la Lelicești, au ca fond comun eclectismul stilistic, cu numeroase ecouri din pictura gotică a Germaniei sudice, pictură cunoscută probabil prin intermediul gravurilor. Stilul Renașterii abia dacă se face simțit prin adoptarea modelelor cromatice, prin modul de folosire a elementelor de peisaj și prin sugerarea adâncimii.

În zona Târnavelor, se păstrează un grup important de altare poliptice care, dincolo de trăsăturile particulare proprii fiecăruia în parte, prezintă ca numitor comun o clară contaminare cu stilistica atelierului lui Veit Stoss, a cărei largă iradiere în Polonia, Boemia, Franconia și Transilvania a fost deseori semnalată de către specialiști. Știind că Veit Stoss era originar din Transilvania, nu va surprinde că doi dintre fiii săi, Vitus și Johannes, s-au stabilit la Brașov și, respectiv, la Sighișoara, unde și-au întemeiat ateliere proprii de pictură și sculptură, despre a căror activitate se face deseori referire în documentele orașelor respective.

Cel mai vechi altar poliptic aparținând acestui grup pare să fie cel din Beia (jud. Brașov), datat 1512⁽⁵²⁾. Închinat Sfintei Ursula, a cărei legendă este ilustrată prin patru episoade, altarul din Beia prezintă (atunci când canaturile sunt închise peste scrinul central) opt momente din ciclul Patimilor. De formă dreptunghiulară, panourile polipticului au partea superioară decorată cu motive vegetale, ce par inspirate de brocarturi, ușor modelate în relief și poleite cu aur. Compozițiile cu multe personaje sunt înghesuite în prim plan, dar există și o evidentă preocupare pentru sugerarea cadrului, iar elementele arhitectonice ale acestuia fac directă referire la arhitectura italiană pe care meșterul o va fi cunoscut prin intermediul unor stampe. Costumele fastuoase, unele poloneze, contribuie, odată cu eclectismul stilistic, la stabilirea unor legături cu școala lui Veit Stoss, pentru altarul din Beia fiind acceptată în general atribuirea în favoarea unuia dintre descendenții direcți ai maestrului, poate Johannes.

Înrudit stilistic și părând că aparține aceleiași perioade, altarul fostei mănăstiri dominicană din Sighișoara prezintă mai multe scene din *Viața Sfântului Martin*. Și aici, partea superioară a panourilor este decorată cu motive vegetale modelate în ipsos și poleite, iar compozițiile aduse în prim plan își complică expresia datorită abundenței vestimentare.

Închinat tot Sfântului Martin, dar având și un număr de scene ce ilustrează *Ciclul Patimilor*, altarul din Fișer (jud. Brașov) a fost executat

²¹ Pentru bibliografia altarelor poliptice din zona săsească a Transilvaniei, restaurate, a se vedea Gisela și Otmär Richter, *Siebenbürgische Flügelaltäre*, Thaur bei Innsbruck, 1992. Pentru arta sașilor din Transilvania, a se vedea Catalogul expoziției organizate de Muzeul Brukenthal din Sibiu, „800 de ani. Biserica germanilor din Transilvania”, Thaur bei Innsbruck, 1991 (TS).

în anii 1520 – 1522. Dincolo de evidentele înrudiri stilistice cu altarele de la Beia și Sighișoara, este de remarcat aici o mai mare libertate în interpretarea grupurilor compoziționale, coloritul mai viu și o relație mai strânsă cu plastica volumelor.

Ilustrând în douăsprezece episoade ciclul hristologic (de la *Buna Vestire* până la *Înviere*), altarul din Șmig (jud. Sibiu) (1515 – 1520) pare să provină tot din atelierul sighișorean, chiar dacă scenele prezintă evidente contaminări cu stampele lui Dürer. Concepția ansamblului și particularitățile de execuție sunt convergente cu cele ale pieselor anterior menționate, iar referirea la Dürer este lesne de înțeles dacă se ia în considerare largă circulație a gravurilor acestuia, ca și poziția prin excelență eclectică a atelierelor provinciale care nu erau omogene, calfele putând avea formații diferite de ale meșterului principal, observație valabilă și pentru atelierul lui Johannes Stoss, din Sighișoara, care era ajutat de meșterul Cristian.

De curând restaurat, altarul din Dupuș (jud. Sibiu) – 1522 – este un prețios document de artă locală, nu numai pentru că ansamblul decorativ este asemănător cu cel al polipticelor citate mai sus, ci și pentru că scenele sunt îndeaproape inspirate din cele ale marelui poliptic de la Mediaș. Mai puțin îndemânatic decât înaintașul său, autorul altarului din Dupuș reușește să realizeze imagini de o frustă expresivitate, stângăciile artistice fiind compensate de prețiozitatea artizanală a execuției. Lui Johannes Stoss îi mai este atribuit altarul din Șoroștin (jud. Alba) (câtre 1525), decorat cu douăsprezece imagini din ciclul hristologic. Deși provine cu siguranță din atelierul sighișorean, fapt confirmat și de caracteristicile de stil ale statuilor de lemn din scrinul central, altarul poliptic din Roadăș (jud. Brașov) a fost realizat după moartea lui Johannes Stoss, autor prezumat fiind fostul său colaborator, Cristian. Panourile sunt decorate cu scene din viața Sfântului Ioan Botezătorul, a Sfântului Ioan Evanghelistul și (atunci când canaturile sunt închise) cu imagini din *Ciclul hristologic*. Tratarea este mai liberă, chiar nervoasă, cu o mai bună înțelegere a cadrului arhitectonic, iar în scenele din ciclul hristologic se poate vorbi și despre prezența unui retorism de tip baroc.

Amintind în treacăt altarele din Băgaciu (1518), Bruuiu (1520), Șaieș (1511 – 1525), Cund (cca 1525), ne vom opri în continuare asupra meșterului Vincentius „Cibiniensis” căruia i se datorează mai multe poliptice deosebit de importante pentru ilustrarea procesului de absorbire în pictura transilvăneană a limbajului renascentist. Activ la Sibiu, încă din anul 1500, Vincentius a executat mai multe altare, colaborând cu socrul său, sculptorul Simion. Cea mai prețioasă operă rezultată din colaborarea celor doi meșteri este altarul din Tătărlău (anterior la Jidvei), executat în anul 1508. Întâișând figurile mai multor sfinți (Valentin, Dumitru, Dorothea, Margareta, Ecaterina, Barbara, Ioan Botezătorul, Ioan Evanghelistul, etc.), imaginile altarului din Tătărlău aduc ca elemente de noutate stilistică o mai bună înțelegere a anatomiei, redarea convingătoare a nudurilor, ca forme și musculatură, o reală știință a mișcărilor în spațiu, desenul nervos și coloritul sprinten. Apariția figurilor cu craniul turtit și frunte joasă justifică o posibilă cunoaștere a picturilor create de Lucas Cranach, de la care ar fi putut fi preluată și o anume exuberanță în organizarea compozițională a veșmintelor.

În biserica evanghelică din Cincu (jud. Brașov) se păstrează o parte din altarul poliptic pe care Vincentius îl executase în anul 1521 pentru biserica din Moșna. Panoul principal reprezintă *Necredința lui Toma*,



Biserica ev. din Dupuș (jud. Sibiu); altarul poliptic, «Întâlnirea lui Avraam cu Melchisedec».



Vincentius din Sibiu, «Isus și Maria», detaliu dintr-o predelă (Muzeul Brukenthal, Sibiu).

prețioasă compoziție în cadrul căreia grupul apostolilor alcătuiește un fel de fundal pentru figura lui Iisus care se decupează luminoasă, constituind nu numai centrul geometric, dar și cel simbolic al întregii imagini. Efectele de lumină și umbră sunt abil dozate, iar adâncimea cadrului e sugerată cu priceperea unui bun cunoscător al picturii renascentiste. Luneta altarului, de formă semicirculară, tipică și ea pentru stilul Renașterii, îl înfățișează pe Sfântul Cristofor trecând râul cu Iisus prunc pe umeri. Din atelierul lui Vincentius provin și două predele păstrate la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Cea mai importantă, fostă la biserica evanghelică din Cislădie și datată 1525, cuprinde mai multe episoade din *Viața Sfântului Sever*, patronul țesătorilor; cealaltă îl înfățișează pe Iisus însoțit de un cortegiu de îngeri, apărând în fața Mariei. Ambele predele se caracterizează prin abundența decorului arhitectonic, a cărui distribuție în adâncime asigură (mai ales în cazul predelei de la Cislădie) o clară organizare a episoadelor secundare.

În directă legătură cu atelierul lui Vincentius poate fi explicată și frumoasa lunetă decorată cu scena *Botezului lui Iisus*, păstrată în biserica din Nemșa. Este locul să amintim că pictorul Vincentius din Sibiu a practicat și pictura murală, câteva fragmente (din *Ciclul Patimilor*), datând din anul 1522, fiind vizibile în biserica reformată din Ocna Sibiului.

În biserica evanghelică din Biertan (jud. Sibiu) se păstrează un altar poliptic datat 1515, care, atât prin dimensiunile sale neobișnuit de mari, cât și prin abundența programului iconografic, ocupă un loc de excepție în ansamblul picturii transilvănene din primul sfert al secolului al XVI-lea⁹. Alcătuit din mai multe canaturi, mai mari și mai mici, el cuprinde nu mai puțin de douăzeci și opt de imagini: figuri de sfinți, scene din ciclul Mariei și din ciclul hristologic. Autorul picturilor de la Biertan era un eclectic virtuoz, care cunoștea pictura lui Schongauer, de asemenea pe aceea din Țările de Jos, de unde a preluat numeroase elemente și compoziționale și iconografice, semnificativ fiind în acest sens deosebita importanță acordată familiei Sfintei Ana căreia, în aceeași vreme, pictorul Quentin Metsys îi consacra marele său altar aflat astăzi la Muzeul de artă din Bruxelles. Compozițiile sunt organizate cu multă inventivitate, vădind o reală plăcere a narațiunii, figurile sunt frumoase, purtând pecetea unei atitudini calofile, fapt lesne de recunoscut și în fastul ornamental al vestimentației. Desenul este sensibil, cu o curgere sprintenă, coloritul variat este armonizat cu sensibilitate, toate aceste calități, de curând puse în valoare prin lucrările de restaurare, permițând încadrarea altarului de la Biertan în familia operelor reprezentative pentru emanciparea stilistică a picturii transilvănene.

Tot în categoria operelor de seamă, lesne de atribuit unor meșteri veniți de peste hotare, se numără și marele altar poliptic aflat în biserica

⁹ În conformitate cu cercetări mai noi, problema altarului de la Biertan se pune în alți termeni, cf. Tereza Sinigalia, *Le retable de Biertan*, în RRHA, 1984, p. 57-81. Altarul este compus dintr-o parte centrală, care atunci când este deschisă oferă privirii panourile decorate cu scene din viața Mariei și a lui Iisus, pe panoul reprezentând scena Iisus la 12 ani în templu aflându-se anul 1484. Când altarul este închis, pe fețele exterioare se află figurile în mărime mai mare decât cea naturală a celor patru Sfinți Părinți ai Bisericii Catolice, recuperate prin restaurare, ca și un număr de sfinți și de sfinte înconjurând-o pe Fecioară. Partea superioară a altarului are pe rama panoului central menționat anul 1515, iar predela-poliptic a fost datată 1523 (TS).



Biserica evanghelică din Biertan (jud. Sibiu), altarul poliptic, «Iouchim și Ana», «Nașterea Mariei».

evanghelică din Sebeș (jud. Alba), databil în anii 1518 – 1526. Spre deosebire de imaginile sculptate, statui și reliefuri, care vădesc prezența unui meșter din ambianța lui Pavol din Levoča, panourile pictate sunt opera unui artist provenit din școala Țării, dar care utiliza cu destulă abilitate elemente preluate din stampele lui Dürer. Compozițiile, având ca temă episoade din ciclul hristologic, beneficiază de fundaluri bogate, cu vădită înțelegere a perspectivei geometrice, fie că este vorba despre interioare, fie despre peisaje în spațiul liber. Vom observa, însă, că grupurile de personaje se adună în prim plan, astfel încât se poate vorbi despre o juxtapunere a primului plan, care conține imaginea biblică propriu-zisă, la reprezentarea fundalului peisagistic sau de scenografie interioară.

După anul 1530, în condițiile din ce în ce mai nesigure pe care ecourile Reformei le creau pentru existența imaginilor religioase pictate sau sculptate, împușinarea numărului de altare poliptice din Transilvania apare ca firească. Impresionant prin proporții, altarul de la Hălchiu (jud. Brașov), datând din 1530, ilustrează *Ciclul Patimilor* și martiriul a patru apostoli, într-o viziune eclectică, dar proprie Renașterii. Ultimul grup important de altare se păstrează în secuime, la Cetățuia (1530), la Armășeni (1543) și la Jimbor (câtre 1550). Părând a fi făurite de meșteri locali, toate aceste poliptice prezintă, dincolo de aspectul eclectic, semnele unui pronunțat proces de provincializare, ceea ce poate explica și un anume recul către formele picturii gotice târzii.

Broderia⁽⁵³⁾

Dacă se ține seama de numărul pieselor păstrate și totodată de numeroasele referiri documentare privind daniile domnești și boierești, se poate spune că, în cursul secolului al XVI-lea, broderia a ocupat un loc important în creația artistică din Țările Române. În Moldova, unde atelierul de broderie din secolul precedent beneficiaseră de statornicul sprijin din partea domniei și unde, în epoca lui Ștefan cel Mare, se ajunsese la încheierea unui stil original caracterizat prin monumentalitate și nobilă încărcătură morală, formele devenite tradiționale își păstrează autoritatea, dar, așa cum s-a observat și în domeniul picturii murale, interpretarea imaginilor se deplasează progresiv către o viziune prevalent decorativă, ajungându-se la finele veacului, în timpul Movileștilor, la imagini de savantă elaborare, a căror principală caracteristică este convenția de ceremonial. Pentru Țara Românească, primele decenii ale secolului al XVI-lea datorează activității ctitoricești a domnitorilor Radu cel Mare și Neagoe Basarab un impresionant număr de broderii, din nefericire multe dintre acestea risipite în întregul orient ortodox, fiind dăruite unor mănăstiri athonite (Xenofon, Ivron, etc.), sârbești (Krušedol, Dečani, etc.) bulgărești (Rila), altele ajungând în muzee străine (Moscova, Belgrad, etc.). Dincolo de unele particularități locale, broderiile din Țara Românească prezintă, asemenea celor din Moldova, aceeași deschidere către decorativ, în plus fiind de remarcat apariția mai frecventă a tablourilor votive, prilej de implicare în compoziția broderiilor liturgice a unor imagini cu profund caracter laicizant.

Executată, în anul 1510, de meșterii Zosima și Mardare – primii brodeuri români cunoscuți – marea dveră dăruită de domnitorul Bogdan



Dveră «Schimbarea la față», mănăstirea Slatina, 1561, detalii, Muzeul Național de Artă al României.

Epitaf donat de Alexandru Lăpușneanu
mănăstirii Slatina, 1556, Muzeul
Național de Artă al României.

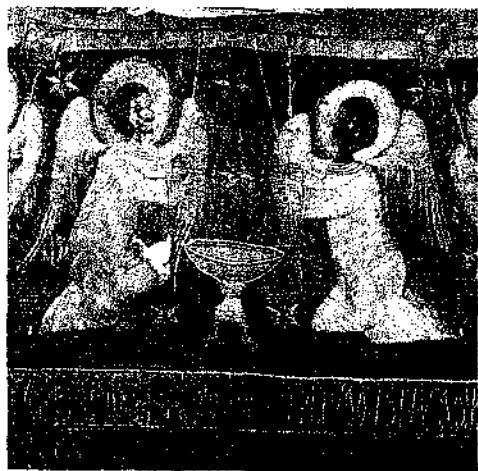


al III-lea mănăstirii Putna este, atât prin dimensiunile sale neobișnuit de mari (2,38 x 1,92 m), cât și prin compoziția sa iconografică, o piesă deosebit de importantă, poate cea mai însemnată pentru întregul secol și, în orice caz, una dintre cele mai interesante broderii medievale de ambianță stilistică post-bizantină. În câmpul central a fost reprezentată *Adormirea Maicii Domnului*, imagine încadrată de 12 medalioane florale, în fiecare aflându-se reprezentarea cetății în care predicau apostolii în clipa în care a fost vestită moartea Mariei.

Așa cum s-a comentat, organizarea de ansamblu a broderiei, cu întregul său program iconografic, este profund originală și demonstrează, o dată mai mult, capacitatea mediului artistic și cărturăresc al Moldovei de a elabora programe iconografice noi, fără să fie necesară utilizarea unor prototipuri de obârșie bizantină. Cele 12 medalioane, în care sunt figurate cetățile evanghelizate de apostoli, au prilejuit autorilor cartonului crearea unor peisaje sintetice, deosebit de expresive, sugerând posibilitatea unei contaminări cu pictura Renașterii, ale cărei ecouri vor fi ajuns, fără îndoială, și în Moldova aceluși timp. Vrejul vegetal, care cuprinde în ochiurile sale cele 12 medalioane, pornește dintr-o glastră, astfel că întregul motiv poate fi asimilat cu *pomul vieții*, dar nu trebuie neglijată nici asemănarea cu *Arborele lui Ieseu*, deseori prezent în pictura murală din epoca lui Petru Rareș. Un frumos epitaf dăruit de Bogdan al III-lea, păstrat la mănăstirea Rila (Bulgaria), constituie o confirmare a faptului că atelierele de broderie din Moldova erau foarte active în primele decenii ale secolului al XVI-lea.

Același interes pentru broderie poate fi consemnat și în Țara Românească, unde somptuoasele biserici de la Dealu și Curtea de Argeș vor fi generos înzestrate de către ctitorii lor.

Din biserica episcopală de la Argeș, pe care Neagoe Basarab și doamna Despina o înfrumusețaseră cu numeroase broderii, se păstrează o dveră (azi la Muzeul Armelor din Kremlinul Moscovei) databilă în anul 1517 și având ca temă *Coborârea de pe cruce*. Concepția monumentală și tragismul conținut al imaginii aduc aminte de broderiile epocii lui Ștefan cel Mare, desenul rafinat și cromatică sobră, culorile de mătase albastru, roșu și verde fiind, cu subtilitate, exaltate de vecinătatea firelor



Epitaf donat de Alexandru Lăpușneanu
mănăstirii Slatina, 1556, detaliu.

de argint. Gesturile măsurate și noblețea expresiei conferă acestei broderii valoarea unei opere de referință, sporind și mai mult regretul pentru pierderea pandantului său: *Dvera Plângerii*, despre care există o sumară mențiune în jurnalul de călătorie al lui Paul din Alep. În partea inferioară, dvera de la Argeș are un tablou ctitoricesc cu Despina doamna și cele trei fiice: Stana, Roxandra și Anghelina, reprezentate în costume princiare, cu coroane pe cap; redactarea compozițională a imaginii votive fiind întru totul asemănătoare celor din pictura murală sau din icoanele epocii.

Părând a stabili o legătură între broderiile din Moldova și cele din Țara Românească, dvera dăruită de Vintilă Vodă (1532 – 1535) mănăstirii athonite Kutlumuș are ca temă *Arborele vieții*. În partea inferioară este reprezentat donatorul, cu soția sa Rada și fiul său Drăghici, modul de reprezentare aducând aminte de tablourile votive din vremea lui Neagoe Basarab. Tabloul votiv ocupă un loc important și în economia compozițională a celor două dvere – mare și mică – dăruite de Alexandru Lăpușneanu mănăstirii Slatina în anul 1561. Inspirată compozițional din dvera lui Bogdan, din 1510, dvera mare de la Slatina – cu tema centrală *Schimbarea la față* – are un chenar foarte lat, cu un bogat vrej care descrie 15 medalioane în câmpul cărora au fost reprezentate marile sărbători ale anului bisericesc. Execuția este de rafinată acuratețe, dar tendința de miniaturizare a figurilor și precumpănirea ornamentalului răpesc acestei piese calitatea monumentalului pe care am remarcat-o la broderiile mai vechi. În reprezentările votive, Alexandru Lăpușneanu și doamna sa Ruxandra aduc o notă de ceremonial necunoscută până acum broderiilor din Moldova, dar deseori întâlnită la broderiile din Țara Românească.

Deși pășește cu puțin peste limita finală a veacului, dvera dăruită de marele ban al Craiovei, Preda Buzescu, bisericii din Stănești se alătură grupului tradițional prin concepția sobră și echilibrată a compoziției. Imaginea *Răstignirii*, care ocupă câmpul central, este redactată cu evidentă economie de mijloace, fără recuzită de prisos, dar trebuie observat că largul chenar oval recurge la elemente descriptive, prevestind o nouă atitudine în concepția decorativă. Spre deosebire de daniile domnești integral brodate și folosind foarte mult firul de argint și de aur, dvera de la Stănești are întinse suprafețe lipsite de broderie, fondul suport din mătase de culoare vișinie constituind astfel o dominantă cromatică și un element de unitate compozițională.

Din categoria broderiilor de mari dimensiuni fac parte și epitafurile, exemplarele cele mai importante fiind realizate în Moldova. Păstrând structura compozițională de bază stabilită încă din vremea lui Ștefan cel Mare, epitafurile moldovenesti din secolul al XVI-lea introduc progresiv mai multe motive ornamentale, odată cu aceasta tragismul conținut al pieselor mai vechi fiind înlocuit de o exteriorizare descriptivă a gesturilor. Acest proces poate fi urmărit începând cu epitaful dăruit de vistiernicul Gavril Troțușan bisericii Voronețului (1516), la epitafurile dăruite de Petru Rareș mănăstirii Dionisiu de la Athos (1545), de Alexandru Lăpușneanu mănăstirii Slatina (1567) și de Ieremia Movilă mănăstirii Sucevița (1597). La acest din urmă epitaf este de observat că bordura decorativă conține numeroase motive care se regăsesc și în pictura murală de la Sucevița; de asemenea este de reținut faptul că aureolele personajelor au contururile mărginite cu perle.

Având pentru Țara Românească o importanță comparabilă cu cea a



Dveră donată de Alexandru Lăpușneanu
mănăstirii Slatina, 1561.
detaliu – portretul donatorului,
Muzeul Național de Artă al României.



Epitrachilul de la mănăstirea Bistrița-Vâlcea, detaliu, Barbu Craiovescu (călugărul Pahomie) și soția sa Negoslava, Muzeul Național de Artă al României.

epitafurilor din Moldova, epitrachilele secolului al XVI-lea constituie un grup de o remarcabilă importanță artistică, destinația lor ca ornat de ceremonial liturgic prilejuind adevărate performanțe din punctul de vedere al execuției. Epitrachilul dăruit de Radu cel Mare mănăstirii Govora și având în compoziția decorativă figurile lui Iisus ca mare preot, a Maicii Domnului și a lui Ioan Botezătorul, precum și ale mai multor apostoli și ierarhi, impresionează prin eleganța concepției și prin abundența elementelor ornamentale, broderia fiind executată cu o rară măiestrie, din fir de aur, argint și mătase colorată pe fond de mătase roșie. De o calitate similară este și epitrachilul dăruit de Neagoe Basarab și doamna Despina mănăstirii Argeș (aflat azi în păstrarea mănăstirii athonite Xenofon). Este de remarcat la acest epitrachil folosirea unui decor din șnur răsucit, care amintește de brăul bisericii episcopale de la Argeș. Pe poale se află portretele lui Neagoe Basarab cu fiii și al doamnei Despina cu fiicele, modul de reprezentare aducând aminte de toate celelalte tablouri votive ale luminatului domnitor.

Datând din 1521, epitrachilul dăruit mănăstirii Bistrița-Vâlcea de Barbu Craiovescu și soția sa Neagoslava se individualizează prin tabloul votiv, de data aceasta fiind vorba despre o reprezentare cu pronunțat caracter realist. Epitrachilul de la Tismana sau cel dăruit în 1537 de domnitorul Radu Paisie și de fiul sau Petru mănăstirii Esfigmenu, de la muntele Athos, cele două epimanikia (mâncuțe) și cele două poale de icoane dăruite în 1545 de egumenul Simion mănăstirii Iviron, pocrovățul dăruit de doamna Elena Rareș mănăstirii Putna, cele trei pocrovețe (*Sfințirea pâinii*, *Sfințirea vinului*, *Înjunghierea mielului*) dăruite de mitropolitul Grigorie Roșca (1559, azi la mănăstirea Dragomirna), epitrachilul dăruit de vornicul Ion Moșoc (cca 1556 – 1561), epitaful de la Sucevița (1592 – 1593) sau epitrachilul dăruit de Preda Buzescu și soția sa Cătălina (azi la mănăstirea Varlaam, de la Meteore, în Grecia) se alătură tezaurului de broderii românești din secolul al XVI-lea, asupra cărora cercetările viitoare vor putea aduce importante clarificări, mai ales prin publicarea numeroaselor piese răspândite peste hotare.

Miniatura⁽⁵⁴⁾

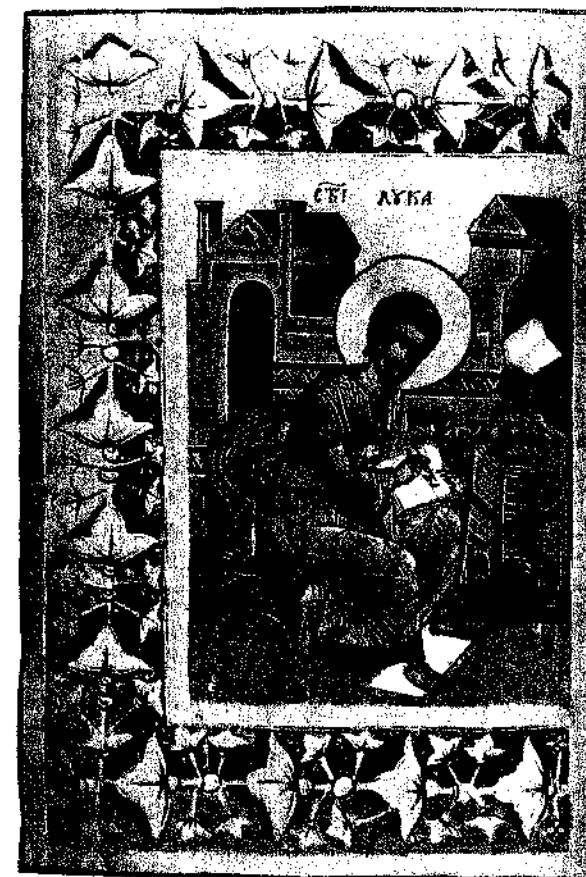
Vorbindu-se despre mediul cultural-artistic al Țărilor Române de la începutul secolului al XVI-lea, s-a făcut nu o dată referire la capacitatea de recepție, la promptitudinea cu care a știut să preia unele inovații, unele de natură revoluționară, din marile centre ale Europei contemporane. Un important argument în acest sens este faptul că, în pofida grelelor împrejurări istorice și a neîncetatei amenințări turcești, în Țările Române tiparul a fost adoptat încă din primii ani ai secolului al XVI-lea, cu mult înaintea altor țări europene. Merită să fie subliniat adevărul că primele cărți tipărite de meșterul Macarie (*Litughierul*, 1508; *Tetraevanghelul*, 1512) sunt îndeaproape inspirate de arta manuscrisului: de la tipul de literă până la frontispicii și inițiale. În continuare, la Târgoviște se va dezvolta un important centru de tipărituri, printre cele mai prețioase realizări fiind *Molitvenicul* (1545) tipărit de meșterul Dimitrie și bogat înzestrat cu xilografii. În continuare, activitatea de tipograf a lui Coresi, format la Târgoviște, dar activ la Brașov (1556 – 1583), va face posibilă răspândirea în Țările Române a unui număr important de lucrări (*Lucrul apostolesc*, *Psaltirea*, *Cazania*,



Molitvenicul, *Litughierul*, *Evangheliarul*, *Pravila*, etc.) a căror circulație va contribui la restrângerea necesității manuscriselor caligrafiate cu artă și împodobite cu miniaturi. În această situație nu va surprinde dacă, în cursul secolului al XVI-lea, manuscrisele somptuoase vor apărea destul de rar.

Printre excepțiile prețioase se află *Tetraevanghelul* dăruit de postelnicul Marcea (1519), care se caracterizează prin frontispiciile înguste decorate cu entrelacuri a căror organizare compozițională este alcătuită din mai multe cercuri legate între ele. Un *Tetraevangel* de la mănăstirea Bistrița-Vâlcea fusese decorat cu mai multe miniaturi – reprezentări ale evangheliștilor și ilustrații ale textului biblic – din nefericire toate distruse. Deosebit de valoros este *Tetraevanghelul* dăruit de Alexandru al II-lea Mircea (1568 – 1577) și fiul său Mihnea (operă aflată astăzi la mănăstirea Sucevița). Pornind de la vechi modele bizantino-balcanice, acest *Tetraevangel* are o abundență de decorație figurativă care se strecoară printre rândurile textului pe care îl dublează ca un fel de comentariu continuu. De remarcat și repetata apariție a tabloului votiv cu figurile celor doi donatori. Către sfârșitul secolului, ilustrarea manuscriselor îmbracă forme cu caracter mai popular, prevalente fiind ornamentele vegetale într-o interpretare cu caracter de notație realistă. Așa sunt numeroasele manuscrise datorate protopopului Ioan din Katovo (Iugoslavia), activ la Craiova – ca *Evangheliarul* din 1583 – în ale căror frontispicii au fost rezervate medalioane polilobate pentru reprezentarea evangheliștilor. În rândul pieselor de excepție se numără și *Evangheliarul* copiat și împodobit de episcopul cărturar Luca de la Buzău (1594, azi la Ierusalim).

Nici în Moldova manuscrisele secolului al XVI-lea nu se vor mai ridica la nivelul atins în secolul precedent, ale căror capodopere – ca



Tetraevanghelul din 1504 – 1507, Putna, «*Evanghelistul Ioan și învățăcelul său Prohor*».

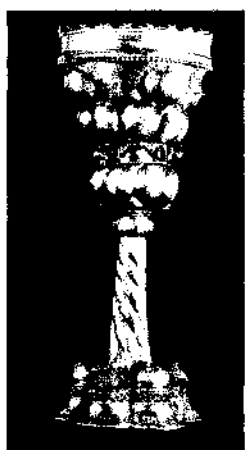
Monahul Evloghie, *Tetraevanghelul* din 1554 – 1555, «*Evanghelistul Luca*».



Tetraevanghelul de la Putna din 1504 – 1507, *Evanghelistul Matei*, Muzeul mănăstirii Putna.



Tetraevangelul logofătului Mateiaș, (1560), «Evanghelistul Luca».



Pocal de la Tismana (Muzeul Național de Artă al României).



Cană cu capac de stil Renaștere, biserica evanghelică Medias.

Evangelheliarul lui Gavril Uric – vor fi în continuare privite cu respectul datorat marilor modele. Vom menționa totuși: *Tetraevangelul* copiat și ilustrat de ieromonahul Macarie (1529), care se păstrează astăzi la mănăstirea Rila (Bulgaria), *Evangelheliarul* doamnei Elena Rareș (1551, azi la biblioteca Patriarhiei din Ierusalim), *Tetraevangelheliarul* caligrafiat de monahul Evloghie de la Putna (1554 – 1555), *Tetraevangelheliarul* logofătului Mateiaș (1560), *Tetraevangelheliarul* logofătului Albotă (1569), *Tetraevangelheliarul* logofătului Ion Golia (1575, azi la Biblioteca de Stat din Kiev). Despre acest din urmă manuscris istoricul Ioan Bogdan, care l-a descoperit și studiat, a scris cu entuziasm, considerându-l în rândul celor mai prețioase realizări de artă veche românească.

Arta metalelor⁽⁵⁵⁾

Dacă se compară datele furnizate de documentele de epocă (scrisori, inventare, contracte) cu materialul păstrat în diverse colecții și muzee, rezultă că cea mai mare parte a operelor de argintărie și aurărie, executate de-a lungul secolului al XVI-lea, a dispărut pentru totdeauna. Chiar și în aceste condiții, se poate afirma că secolul al XVI-lea a prilejuit o remarcabilă înflorire a artei metalelor și că, în pofida grelelor împrejurări istorice deseori invocate, ea a reușit să recepteze cu sensibilitate de seismograf numeroasele mutații intervenite în gustul artistic al acelor timpuri.

Ca și până acum, cele mai multe ateliere de aurari și argintari au existat în orașele transilvănene unde, la Sibiu, Cluj, Brașov, este consemnată prezența simultană a 30 – 40 meșteri deodată. Grupări mai mici existau la Bistrița, Alba Iulia, Oradea, Baia Mare, Satu-Mare, Sighișoara, Medias, concurența dintre centrele de aurari degenerând nu o dată în conflicte urmate de lungi și complicate procese. Printre principalii meșteri cunoscuți merită să fie amintit Blasiu din Bistrița, Francisc Kepiro din Cluj, Simion din Brașov – care a devenit și castelan al Branului, Balthasar Fleischer din Sibiu.

În Moldova, principalul centru de argintărie se afla la Suceava, dintre meșterii mai cunoscuți fiind Petre și Toma, care în 1529 erau folosiți de Petru Rareș ca soli la Bistrița, de asemenea Gliga și Ioachim, autorii unei prețioase ferecături. La Târgoviște exista, de asemenea, un atelier de argintărie, dar pentru lucrările mai pretențioase domnii Țării Românești se adresau meșterilor sași din Sibiu și din Brașov. În anul 1511, doamna Voica, soția lui Mihnea Vodă, dădea meșterilor din Brașov aur și argint pentru a-i lucra 24 de cupe necesare la nunta fiicei sale Ruxandra, iar Neagoe Basarab și doamna sa Despina făceau numeroase comenzi, atât la Brașov cât și la Sibiu, o lucrare deosebit de importantă fiind coroana doamnei Despina, pentru care se plătea suma uriașă de o mie de florini. Preocuparea pentru puritatea metalelor utilizate (număr de carate) și calitatea artistică a produselor rezultă din numeroase documente, deosebit de semnificativ fiind și faptul că, încă de la începutul secolului al XVI-lea, meșterii sunt obligați să-și confecționeze mărci proprii, pentru a fi imprimate pe obiecte.

Argintăria laică este alcătuită, pe de o parte, de vasele de paradă destinate ospetelor (pahare, pocale, câni cu capac, farfurii), pe de altă

parte, din piese de podoabă (inele, cercei, cercei de tâmplă, diademe, coroane, mânere de săbii, paftale, etc.). Paharele sunt în general de formă cilindrică cu buza larg evazată, asemenea unei pâlnii. Executat prin ciocănire, în Țara Românească, decolul paharelor are aspectul unor șerpi înfășurați, în timp ce în Transilvania se preferă motivele florale (paharul de la mănăstirea Mărginehi, 1559 – 1568; paharul de la mănăstirea Tismana, 1555 – 1560; paharul de la mănăstirea Tismana executat de meșterul sibian Balthasar Fleischer, înainte de 1551; paharul logofătului Luca Stroici, 1591, azi la Muzeul din Zagreb).

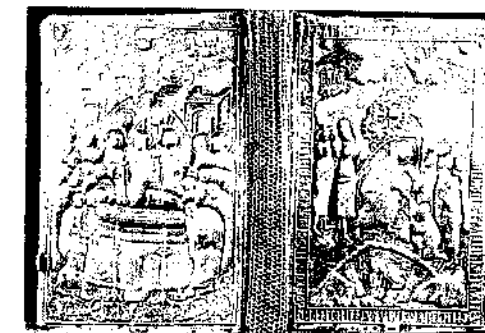
Pocalele care s-au păstrat provin din atelierele transilvănene, chiar dacă ele au ajuns ulterior în zestrea unor mănăstiri din Țara Românească. De la începutul secolului al XVI-lea datează trei pocale asemănătoare între ele, două dăruite mănăstirii Bistrița-Vâlcea de către frații Craiovești, altul dăruit mănăstirii Tismana. Deasupra unei tălpi hexalobate, decorată cu traforuri gotice, cu bulbi și flori puternic reliefate, se ridică un picior în torsadă pe care este fixată cupa decorată cu bumbi, flori și vrejuri vegetale aplicate. Ansamblul decorativ este de o sesizantă somptuozitate, iar din punct de vedere stilistic se recunoaște îngânarea de forme gotice și renascentiste. Cămile cu capac aparțin mai ales jumătății a doua a secolului și exprimă cu precădere moda Renașterii. În general scunde, mai rar înalte, ele sunt abundent decorate prin ciocănire, gravare și aplicare de elemente turnate, repertoriului ornamental, de inspirație vegetală, fiindu-i deseori asociate reprezentări mitologice (cana cu capac de la Biertan, cămile de la Brașov, Prejmer, Sibiu, etc.).

Numărul pieselor de podoabă executate din metale prețioase, și așa destul de mare, a sporit neîncetat în ultima vreme, ca urmare a susținutelor cercetări arheologice. Merită să observăm că, deși foarte multe dintre comenzile de argintărie erau executate de meșterii sași din Brașov, Sibiu sau Bistrița, datorită faptului că doamnele și domnițele române au păstrat, și în secolul al XVII-lea, un aparat vestimentar de tradiție bizantină, cu o largă folosire a diadelor și cerceilor de tâmplă, multe bijuterii au rămas fidele formelor tradiționale. De o bogăție cu adevărat princiară sunt cerceii descoperiți la Suceava, la Iași, la Comana și la Tisău. Îmbinând mai multe tehnici decorative (filigran, granule, pietre prețioase, perle), cerceii secolului al XVI-lea exprimă o adevărată nostalgie a formelor bizantine, transmise, desigur, prin bijuteriile de familie. Inelele, fie sigilare, fie împodobite cu pietre, par mai receptive la înnoirea decorativă a epocii, ca și paftalele, deși nu lipsesc nici piese la care reluarea modelelor bizantine pare să fi fost mediată de ateliere balcanice și chiar otomane. Coroanele de aur au fost foarte răspândite, dar, din nefericire, doar câteva exemplare s-au păstrat, ca frumosul exemplar datorat unui meșter clujean, din 1564, și care este alcătuit din mai multe medalioane legate între ele cu verigi, fiecare medalion fiind decorat cu elemente heraldice.

Deosebit de semnificativă pentru arta somptuară a epocii este sabia de paradă a judeului din Brașov, executată, în 1549, de aurarul Simion din acel oraș. Pe teaca aurită apare o bogată ornamentică specifică Renașterii: stema orașului Brașov și figurile lui Hector, Andromaca și Iuliu Cezar, împreună cu inscripția S.P.Q.C. (Senatus populus que coronensis). De un excepțional interes artistic și istoric sunt două bule sigilare din Țara Românească. De formă circulară (diam: 10 cm.), cele două bule sigilare au aparținut lui Alexandru al II-lea Mircea și, res-



Stema Țării Românești pe anafornița de la Tismana (1514).



Ferecătura de la mănăstirea Bistrița-Vâlcea (1519).



Ferecătura de la Tismana dăruită de Mircea Ciobanul și doamna Chiajna (1566), detaliu cu portretele donatorilor.

pectiv, lui Petru Cercel. Compoziția decorativă este similară, pe margini se află inscripția, iar în centru figura voievodului înconjurată de vrejuri vegetale (Alexandru al II-lea Mircea este însoțit de fiul său Mihnea).

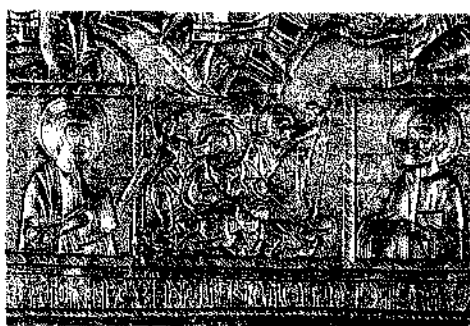
Dincolo de unele particularități locale, argintăria liturgică din Moldova și din Țara Românească prezintă în cursul secolului al XVI-lea numeroase trăsături comune, explicabile atât prin folosirea prototipurilor iconografice de tradiție bizantină, cât și prin frecvențele legături cultural-artistice care au existat între cele două voievodate, legături pe care alianțele dinastice le-au stimulat în repetate rânduri.

Ferecătura de Evanghelie dăruită de Bogdan al III-lea în anul 1507 mănăstirii Putna are copertile împodobite cu imaginile: *Adormirea Maicii Domnului* și *Pogorârea la iad*. Aceleași scene decorează și ferecăturile muntești, cea dăruită de Neagoe Basarab (1517?) și cea dăruită de marele postelnic Marcea (1519). Mai severe pe ferecătura de la Putna, în ferecăturile muntești imaginile sacre se particularizează printr-o anume căutare a eleganței, prin modelajul rotund, cu puține accente grafice. Siluete deosebit de suple apar în scena *Înălțării*, care împodobește ferecătura de Evangheliar dăruită de mitropolitul Teoctist mănăstirii Neamț (1512).

Confirmând o dată mai mult interesul pe care iconografia din Țara Românească l-a acordat tabloului votiv, mai multe ferecături integrează în compozițiile cu teme liturgice portretele donatorilor. Executate, probabil, în ateliere târgoviștene, aceste ferecături preiau motivul funiei împletite, inaugurat în decorația fațadelor bisericii episcopale de la Argeș.

De o notabilă valoare artistică este ferecătura dăruită de spătarul Dragomir și vistierul Teodor bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului (1543 – 1545). În tabloul votiv, jupânițele celor doi donatori au costumele identice cu cele care apar în pictura murală de la biserica din Stănești-Vâlcea. Ferecătura de la Tismana, cu portretele lui Mircea Ciobanul și doamnei Chiajna (1566), sau ferecătura de la mănăstirea Sf. Ecaterina de pe muntele Sinai, cu portretul lui Alexandru al II-lea Mircea, al fiului său Mihnea și al doamnei Ecaterina Salvaresso, contribuie la delimitarea unei ambiante stilistice locale, pentru care respectul tradiției se împletea cu un anume orgoliu al gestului ctitoricesc. În Moldova, ferecătura dăruită de logofătul Grigorie Ferăie mănăstirii Neamț (1563 – 1565), decorată cu scenele: *Pogorârea la iad* și *Înălțarea*, păstrează o evidentă legătură cu tradiția, atât prin organizarea compozițională, cât și prin interpretarea detaliilor. Același lucru se poate spune și despre ferecătura de carte refăcută de doamna Ruxandra în anul 1569. Dimpotrivă, ferecătura dăruită de mitropolitul Grigorie Roșca mănăstirii Voroneț (1557) aduce noutatea unei interpretări mai decorative, iar pe coperta din spate apare figura izolată a pustnicului Daniil într-o interpretare solemnă, vădit inspirată de un model de icoană.

Reluând modele mai vechi, într-o elaborare pe cât de complexă din punct de vedere ornamental, pe atât de precisă ca execuție, panaghiaarele dăruite de boierii Craiovești mănăstirii Tismana (cca 1507) și mănăstirii Bistrița-Vâlcea (1521) cumulează mai multe tehnici de prelucrare (ciocănire, cizelare, poleire, turnare și smalturi colorate), imagini sacre (*Iisus binecuvântând*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Cina din Mamvri*, *Maica Domnului orantă*, *Înălțarea*), de asemenea vrejuri vegetale, totul organizat cu o remarcabilă dibăcie. Mai modeste ca execuție sunt panaghiaarul de la Pângărași (1552) și panaghiaarul din Mărginimea Sibiului, acesta din urmă decorat doar prin gravare.



Ferecătura de la Neamț (1563 – 1565),
detaliu din «Pogorârea la iad».



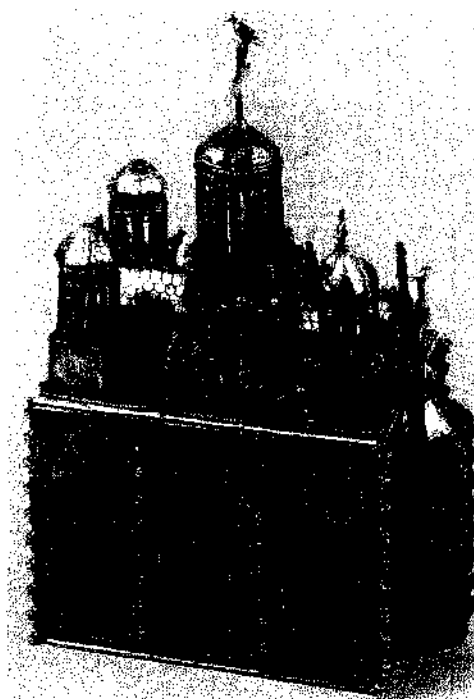
Ferecătura de la Putna refăcută
de doamna Ruxandra (1569),
«Pogorârea la iad».



Panaghiaarul de la mănăstirea
Bistrița-Vâlcea (1521),
«Cina din Mamvri».

Opere cu un pronunțat caracter somptuar sunt cele două chivoturi dăruite de boierii Craiovești și, respectiv, de domnitorul Neagoe Basarab, mănăstirii Bistrița (1507) și mănăstirii Dionisiu de la muntele Athos (1514 – 1515). Având aspectul unei biserici de tip cruce greacă înscrisă, cu cinci turlle, cele două piese au exteriorul decorat din abundență cu figuri de sfinți și motive de inspirație arhitectonică: fleuroane, ancadramente, rozase și polilobi gotici. Judecând după ornamentica de inspirație gotică, s-ar putea crede că cele două piese au fost executate de meșteri din Transilvania, deși în cazul chivotului de la Dionisiu trebuie luată în considerare interpretarea mai degrabă orientalizantă. Elemente decorative tipic gotice împodobesc și două cătuși, una de la biserica Bistrița-Vâlcea (1508 – 1512) și alta, contemporană, de la Tismana. Provenind probabil dintr-un atelier sibian, cele două cătuși au capacele cu aspect de ediculă gotică, iar pe talerul de mirodennii este înfățișată *Adormirea Maicii Domnului* înconjurată de figuri de sfinți. În categoria pieselor de argintărie liturgică se mai cer a fi considerate ferecăturile de cruce care sunt destul de asemănătoare cu cele din Țara Românească și din Moldova: crucea lui Vintilă Vodă (1532 – 1535), crucea lui Manta, de la Slatina (1561), crucea de la Neamț (1559) sau crucea de la Agapia (1593).

Situate la întâlnirea dintre argintăria laică și cea liturgică, anafornițele sunt de fapt niște farfurii cu forme simple, decorul lor constând doar din inscripția liturgică ce formează chenar și din inscripția dedicatorie, așezată de obicei în centru: anafornițele de la Bistrița (1507), Tismana (1513), Radu Vodă (cca 1560), anafornița de la Putna dăruită de Alexandru Lăpușneanu (1567). Amintind în treacăt patenele descoperite la Covei (cca 1515) sau frumoasa cristelniță refăcută de Alexandru Lăpușneanu pentru mănăstirea Putna (1567), putem conchide că argintăria destinată lăcașurilor ortodoxe din Țările Române, în secolul al XVI-lea, prezintă o gamă variată de forme în directă legătură cu rosturile



Chivot dăruit de boierii
Craiovești mănăstirii Bistrița.

rituale, cu păstrarea unei iconografii de tradiție bizantină și a unui aparat ornamental variat, marcat adesea de reminiscențele stilului gotic.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea, argintăria liturgică a bisericilor romano-catolice se caracterizează prin orientări stilistice contradictorii, manifestările goticului retardat confruntându-se cu cele ale Renașterii. Piesa cea mai caracteristică, pe seama căreia poate fi reconstituit cu claritate câmpul de preocupări al meșterilor argintari din Transilvania, este, ca și în secolul precedent, potirul. Un grup important de potire, spectaculoase ca înfățișare, este caracterizat prin recrudescența ornamenticii de tradiție gotică, prin abundenta folosire a elementelor arhitectonice. Provenind cu probabilitate dintr-un atelier sibian, potirul dăruit de Benedict din Juc este aproape în întregime îmbrăcat (exceptând partea superioară a cupei) cu traforuri, figuri turnate, medalioane în relief, motive florale, piciorul și nodul dând aspectul unei edicule gotice. Prevalența ornamentală de obârșie arhitectonică se întâlnește și la potirele de la Cernat și Slimnic, de asemenea la relievarul-monstranță și la crucea-relievar de la Cislădie sau la crucea portativă de la Slimnic, toate acestea părând a fi opera unui atelier sibian din anii 1510 – 1520.

În paralel, pe valea Târnavelor, provenind cu probabilitate din ateliere sibiane și sibișorene, se răspândeau potire care, acuzând de asemenea amintiri decorative gotice, se înscriu într-o viziune nouă, al cărui caracter laicizant este lesne de descifrat în interpretarea narativă de acuzată eleganță a motivelor vegetale. Executate independent, prin decupaj și ciocănire, motivele ornamentale sunt aplicate pe talpă, pe picior, pe nod și pe partea inferioară a cupei, într-o interpretare involburată, care frizează parcă procedeele barocului (potire de la Mediaș, Ațel, biserica Neagră-Brașov). Înrudite prin abundenta decorativă, dar recurgând la un alt procedeu tehnic, sunt acele potire care au utilizat combinația de filigran și smalt, combinație care pare să fie o invenție a meșterilor transilvăneni, motiv pentru care, în documentele de la începutul secolului al XVI-lea, se vorbește despre așa-numitul *modo transilvano*. Încă îndatorate, prin compoziția generală, modelelor gotice, potirele aparținând acestui grup prezintă o delicată decorație din motive florale executate în filigran, decupate pe fondul de email (potirele de la Băgaciu, Deal Frumos, Ighiș, Moșna, etc.). În opoziție cu expresia decorativă a potirelor amintite, unele exemplare au înfățișarea mai sobră, iar motivele prezintă o robustă articulare, chiar dacă mai sunt folosite vrejuri turnate, cu flori și boboci, sau borduri cu floricele de crin (potirul de la Macșa 1512, potirul de la Apoldul Mare 1513, potirele de la Târnava, Axente Sever, etc.). O neobișnuită exuberanță decorativă, realizată cu mijloace specifice Renașterii, prezintă cânițele de la Oradea, împodobite cu filigran și perle, într-o libertate compozițională ce pare să anticipeze reprezentările fantastice din picturile de mai târziu ale lui Arcimboldo.



Potir de la Slimnic
(Muzeul Brukenthal, Sibiu).

Mobilierul

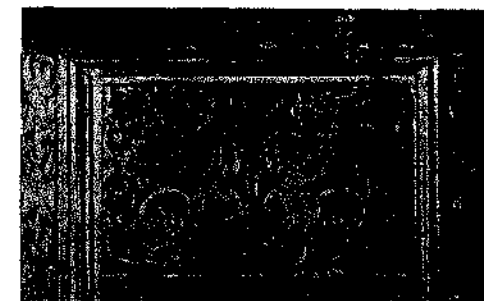
Încă insuficient studiate, piesele de mobilier care s-au păstrat din secolul al XVI-lea sunt în măsură să dea o imagine destul de sugestivă asupra tâmplăriei de artă din Țările Române, confirmând totodată frecvența schimburilor interioare, pe seama cărora pot fi explicate atât particularitățile fenomenului de asimilare, cât și originalele sinteze locale⁽⁵⁶⁾.

Principala caracteristică a pieselor mai vechi, datând de la începutul secolului, este conviețuirea goticului cu Renașterea, fără să fie excluse și ecouri mai îndepărtate provenind din Orientul Apropiat. Mai promptă decât în alte domenii ale creației artistice, Renașterea pecetluiește formele mobilierului, implicându-se totodată în repertoriul ornamental, motivelor decorative de tradiție gotică revenindu-le, în general, un rol secundar.

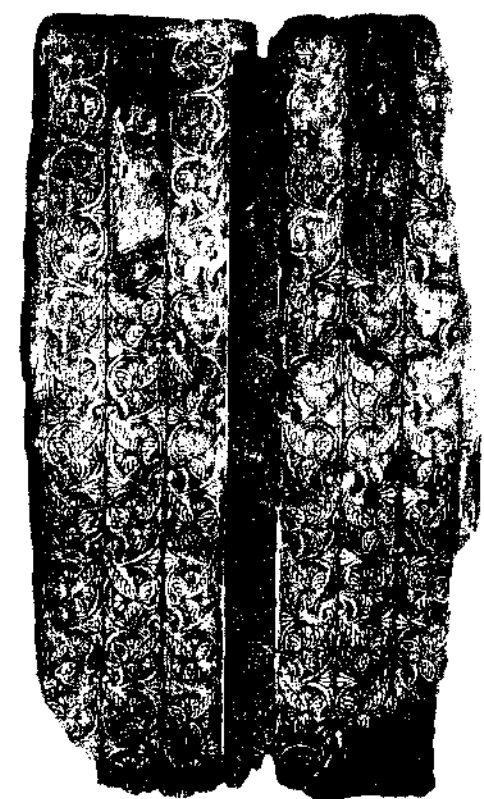
Încă din 1480, ușa casei capitolului din Bistrița, deși decorată prin excizare cu motive tipic gotice, prezintă o compoziție cu tăblii, în care gustul pentru echilibrul geometric, propriu Renașterii, poate fi recunoscut fără ezitare. La hotarul dintre două veacuri, ușa bisericii evanghelice din Ațel (1499), cu tăblii și o discretă decorație cu intarsii, demonstrează că, încă din acel timp, tâmplăria de artă din Transilvania asimilase gramatica ornamentală renașcentistă. O adevărată capodoperă de tâmplărie (dar și de fenerie, dacă ne gândim la frumusețea mecanismului de închidere) este ușa bisericii evanghelice din Biertan, datând din anul 1515. Provenind din atelierul meșterului sibișorean Johannes Reyhmut (cărui a-i ar putea fi atribuită și piesa precedentă), ușa de la Biertan surprinde prin acuratețea compozițională și prin calitatea decorului cu intarsii, cu folosirea unui furnir din rășinoase rare (tisă, lariță, etc.), calitatea detaliilor și finisajul deosebit de îngrijit vădind o mână de maestru. Aceluiași meșter îi aparțin încă două uși la biserica din Biertan, o alta la biserica evanghelică din Richiș (1516) și alta la biserica evanghelică din Copșa Mare (1519).

Contemporană, dar incomparabil mai bogat decorată, este ușa capelei Lázó din Alba Iulia (1516), pe suprafața căreia se detașează în relief un stufos vrej vegetal, cu frunze și flori. Din aceeași familie stilistică, dar mai reținute ca execuție, face parte ușa bisericii din Sânvășii (Muzeul de istorie al Transilvaniei din Cluj-Napoca) și ușa bisericii din Cenade (Muzeul Brukenthal, Sibiu). Plăcerea decorului vegetal se regăsește și la ușile de la Cotmeana – dăruite poate de Neagoe Basarab – dar aici vrejurile meandrice, care acoperă aproape în întregime suprafața exterioară a canaturilor, se integrează în compoziții decorative de obârșie orientală trecute prin filtrele artei otomane. Asemănarea motivelor și a compozițiilor ornamentale cu cele executate în piatră pe fațadele bisericii episcopale de la Argeș este evidentă, ceea ce permite nu numai încadrarea cronologică a ușilor de la Cotmeana dar și evocarea impactului pe care, la începutul secolului al XVI-lea, arta din Țările Române îl avea cu arta musulmană. Cele două reliefuli care fac parte din compoziția *Bunei Vestiri* sunt, dimpotrivă, direct inspirate din iconografia și plastica bizantino-balcanică, contribuind la definirea ușilor de la Cotmeana ca operă de sinteză, sinteză care în acea vreme nu putea fi săvârșită decât pe teritoriul Țării Românești.

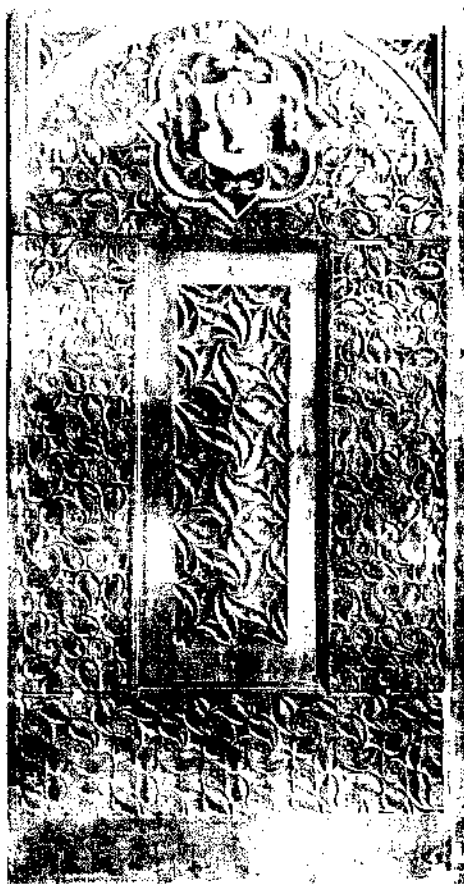
O altă remarcabilă lucrare de sinteză este ușa executată în anul 1596 de către meșterul Cosma pentru biserica mănăstirii Tazlău. Recunoaștem aici motive specifice Renașterii (tăblia cu chenar aplatizat), gotice (patrulobul în care se înscrie stema Moldovei, rozetele în vârtej și lacrimile, de asemenea modul de interpretare a motivelor vegetale cu frunze și flori), dar abundenta decorativă a ansamblului sugerează mai degrabă o compoziție decorativă de obârșie orientală. Remarcabilă prin claritatea compoziției generale, prin lămurirea detaliilor și calitatea execuției, ușa de la Tazlău ilustrează o dată mai mult acea deschidere către somptuosul decorativ de la sfârșitul veacului al XVI-lea, tendință atât de bine marcată și de picturile murale de la Sucevița.



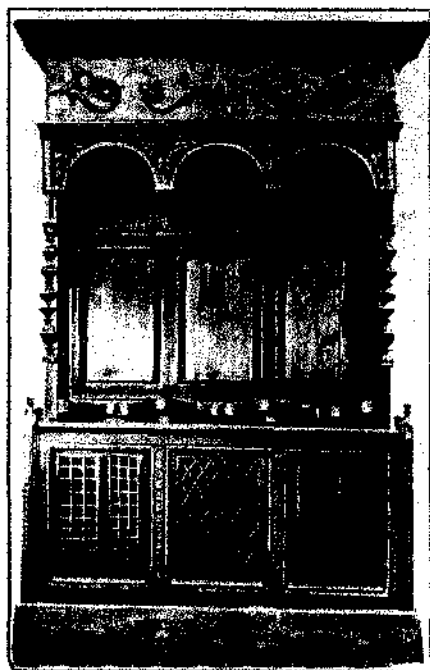
Johannes Reyhmut, strană, detaliu,
biserica evanghelică din Băgaciu
(jud. Mureș).



Ușile de la Cotmeana,
Muzeul Național de Artă al României.



*Meșterul Cosma, ușa bisericii
mănăstirii Tazlău.*



*Johannes Begler, strănă, biserica
evangelică din Bistrița.*

Pentru aceeași epocă merită să fie semnalate și ușile cu decor pictat de la castelul Criș (1598), o combinație de edicule cu frontoane triunghiulare, vase cu flori și vrejuri vegetale, care ilustrează în mod semnificativ îngânarea dintre arta cu pretenții aulice și arta meșterilor provinciali.

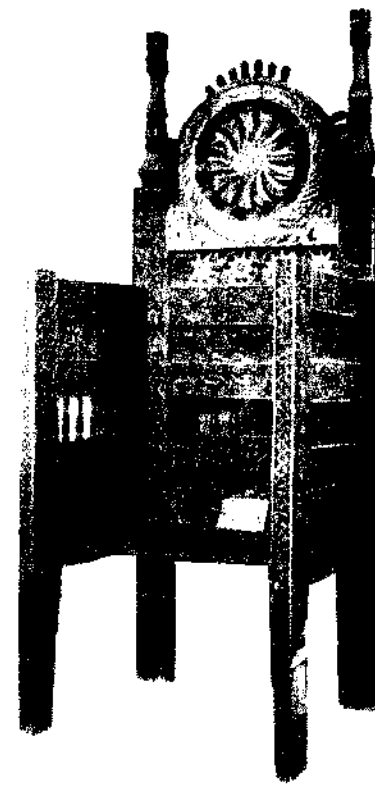
Pentru producția mobilierului propriu-zis, principalele centre cunoscute prin intermediul pieselor păstrate se localizează la Cluj, la Bistrița, la Sighișoara și la Brașov, un alt mare centru fiind acela de la Suceava. De la Cluj provine o frumoasă strănă cu două locuri, care are aspectul unei edicule cu arhitravă. Profilurile arhitravei sunt specifice Renașterii, dar flancurile stranei sunt decorate cu reliefuri care reproduc formele unor ferestre gotice cu traforuri. Asemănătoare sunt și stranele executate de meșterul Antonius pentru biserica evanghelică din Bistrița (1508), dar aici, alături de traforurile gotice, apar și vrejuri vegetale, a căror cursivă desfășurare este mai degrabă renașcentistă. De o remarcabilă frumusețe sunt stranele executate în anul 1516 de către Johannes Begler pentru biserica evanghelică din Bistrița. Având aspectul unui edicul cu baldachin și prevăzute cu parapet, stranele executate de Begler au o arhitectură robust articulată, specifică Renașterii, în legătură cu care se cere considerat și abundentul decor intarsiat, colonetele lucrate la strung, ca și reliefurile cu motive vegetale și antropomorfe. Executate probabil într-un atelier brașovean, stranele bisericii evanghelice din Prejmer (1525 – 1526) prezintă, de asemenea, forme renașcentiste și un decor floral executat prin incizie și policromare, compoziția ornamentală fiind completată cu mici reliefuri vegetale, a căror involburare mai amintește încă de spiritul gotic. Șovăicnice din punct de vedere stilistic sunt și stranele bisericii evanghelice din Valea Viilor, provenind probabil din învecinatul Mediaș.

Dar cel mai important atelier pentru producerea mobilierului de artă a fost, fără îndoială, acela de la Sighișoara, în fruntea căruia s-a aflat, vreme de câteva decenii, meșterul Johannes Reychnut. Cea mai veche strănă care poate fi atribuită atelierului sighișorean se păstrează în biserica evanghelică din Bazna, fiind datată 1503. Compoziția cu forme simple și sobre, ca și decorul cu creneluri care încununează coronamentul, aparțin gramaticii decorative a Renașterii, în timp ce vrejul involburat cu imaginea pelicanului de pe coronament face însă referință la goticul târziu. Stranele de la Biertan (1514), Ațel (1516), Richiș (1516, aici există și două jilțuri), Deal Frumos, Nou Săsesc alcătuiesc un grup foarte unitar din punct de vedere stilistic, caracteristică fiind compoziția simplă și decorul alcătuit fie din vrejuri vegetale excizate, fie, mai ales, din intarsii a căror principală temă ornamentală este turnul. Strane foarte asemănătoare se află în bisericile slovace de la Prešov, Levoča și Kežmarok (în special strana datată în 1517 și semnată de monogramistul H.T.). Neobișnuit de ample sunt stranele de la Sighișoara, cu 14 locuri, a căror sobră arhitectură este admirabil pusă în valoare de vrejul vegetal tratat în relief, care decorează coronamentul, de câmpurile ornamentale cu motive excizate sau de intarsiile familiare lui Reychnut. Datate 1523, stranele de la Sighișoara au și semnătura meșterului însoțită de o inscripție specifică Renașterii, care denunță rușinea de a nu ști latinește. Ultima strănă cunoscută care s-a păstrat de la Johannes Reychnut se găsește în biserica evanghelică din Băgaciu. Pe partea din față a pupitrului se află o decorație neîntâlnită până aici – o bufnită ca simbol al înțelepciunii și animale fantastice puse în evidență printr-un desen de mare abilitate și prin excizarea fondului – concepția ornamentală fiind marcată de amintiri gotice dar și orientale.

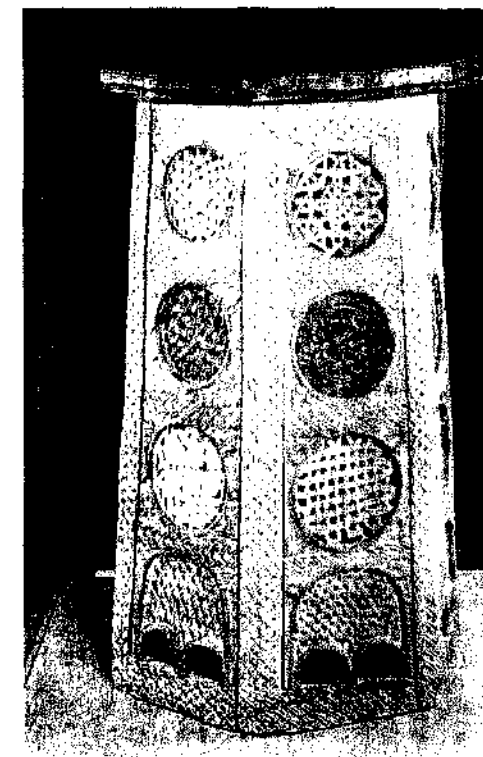
În legătură cu activitatea atelierului de tâmplărie artistică din Suceava – pe care îl bănuim că ar fi avut legături cu cel din Bistrița transilvană – se cer considerate mai multe strane, jilțuri domnești și piese de mobilier existente în mănăstirile din nordul Moldovei. Deși afectate de trecerea implacabilă a timpului, ansamblurile de strane de la Moldovița, Humor și Voroneț impresionează prin discreția cu care se înscriu în interiorul de arhitectură, fără să tulbure spațiul sau să intre în concurență cu decorația murală. Aliniate de-a lungul pereților, stranele din Moldova au o înălțime potrivită (spătarul lor nu depășește înălțimea de 1.70), iar decorația, deși uneori foarte abundentă, este executată fără ostentație, încât, de departe, ceea ce se citește este doar silueta generală cu ale sale echilibrate proporții. În cazul stranelor de rând, efectul decorativ rezultă din alternarea scândurilor dispuse pe lat cu registrele de mici baluștri de lemn strunjit, decorația sculptată fiind localizată la coronamentul spătarului, de regulă prevăzută cu câte o rozetă decorativă pentru fiecare loc în parte, mai rar alcătuit dintr-o scândură cu friză decorativă pentru mai multe locuri. Dacă prezența micilor baluștri se explică prin legături stilistice cu Renașterea, decorul sculptat – tratat în relief plat – este de inspirație gotică și constă în primul rând din cvadrilobi și rozete. Intervin, uneori, și motive vegetale, tratate în vrejuri împletite, în acest caz, concepția decorativă fiind mai degrabă de inspirație orientală, mediată de obișnuita ornamentație a brocaturilor. În cazul stranelor de la Râșca, notabilă este friza cu vrej meandric, în a cărei compoziție se amestecă struguri și pere ca motive ornamentale.

Jilțurile domnești sunt mai bogat împodobite, decorul sculptat îmbrăcând toate fețele văzute ale mobilei, a cărei arhitectură rămâne însă sobră, întru totul asemănătoare cu aceea a stranelor. Dispus în benzi orientate în directă legătură cu ordinea bucăților de scândură din care este construit jilțul, decorul sculptat este alcătuit din rozete, cvadrilobi și nervuri gotice, din entrelacuri și semipalmete de sorginte orientală, dar și din mici baluștri, ca semn al Renașterii. Cele mai unitare din punct de vedere al repertoriului decorativ, jilțurile de la Probota și Slatina au la bază entrelacul, amintind de sculptura decorativă din Țara Românească, de la Dealu și Curtea de Argeș. Jilțul de la Moldovița este prin excelență compozit în decorație, iar la Voroneț notabil este vrejul meandric în a cărui rețea bogat înfrunzită sunt introduse mai multe figuri, aparent disparate dar care, în ansamblu, alcătuiesc o scenă de vânătoare (gornistul cu câinele, arcașul, suliașul, iar la mijloc cerbul rănit). De la Probota merită să fie menționat și analoghionul, al cărui corp, cu aspect de trunchi de piramidă cu șase laturi, este integral acoperit cu entrelacuri, fie dispuse în benzi, fie alcătuiind rozete traforate, la efectul decorativ al acestei piese intervenind și poleirea cu aur pe un grund fin.

Atribuite verosimil secolului al XVI-lea, iconostasele de la Voroneț și Humor (acesta din urmă cu crucea adăugată în anul 1590) pot fi considerate ca cele mai remarcabile piese de tâmplărie artistică din întregul secol, adevărate capodopere ale genului. Având aspectul unui perete înalt așezat între naos și altar, cu deschiderile rituale (ușile împărătești la centru, ușile diaconești de o parte și de alta) și având rezervate locurile pentru așezarea icoanelor (icoanele împărătești, icoanele marilor sărbători, icoanele *Rugăciunii*), cele două iconostase se impun atenției prin fastuoasa decorație sculptată, menită în primul rând să pună în evidență rosturile funcționale și programul iconografic, dar asigurând, prin sărbătoreasca lor prezență, și o simbolică legătură între



Mănăstirea Moldovița, jilț domnesc.



*Mănăstirea Probota, analoghion,
Muzeul de Artă al României.*



Voroneț, Biserica Sf. Gheorghe,
iconostasul, detaliu.

naos și altar. Operând deci în dublu sens – ca element separator dar și de unitate simbolică – cele două iconostase sunt împodobite cu o neobișnuită migală, repertoriul ornamental fiind alcătuit în special din motive vegetale și din păsări, care se grupează pe principiul simetriei și disimetriei într-o viziune decorativă ale cărei amintiri orientale sunt evidente. Integral poleite cu aur și parțial colorate (cu roșu, albastru, verde), cele două iconostase participă nemijlocit la expresia artistică a interioarelor din monumentele amintite, prefigurând un proces evolutiv, pe care secolul al XVII-lea avea să-l desăvârșească.

SECOLUL AL XVII-LEA

*Umanism și modernitate.
Când cărțile se scriau pentru toți românii.*

Ucis mișelește pe câmpia de la Turda, la 19 august 1601, Mihai Viteazul lăsa urmașilor nu numai amintirea glorioaselor sale bătălii, ci și convingerea că unirea tuturor românilor era o necesitate ce se cerea istoricește împlinită. Sub semnul testamentului său politic pot fi mai lesne înțelese campaniile transilvănene ale lui Radu Șerban, dorința lui Gabriel Bethlen de a se proclama rege al Daciei, repetatele încercări ale lui Vasile Lupu de a uni Moldova cu Țara Românească, ca și curajoasa răscoală antiotomană a domnitorului Radu Mihnea al III-lea. Dar vremurile nu erau deloc prielnice și nici condițiile coapte pentru împlinirea de durată a unirii. Spre deosebire de acțiunile militare și diplomatice atât de efemere și nenorocoase, în același secol al XVII-lea poate fi urmărită răbdătoarea muncă a cărturarilor și meșterilor de artă care, încet dar temeinic, pregăteau desăvârșirea unirii prin luminarea conștiinței naționale, prin pregătirea unui fond cultural și artistic comun Țărilor Românești.

Tot mai răspândite, scrierile în limba română – în primul rând cele cu conținut istoric, precum *Cronica Buzeștilor* sau *Cronograful românesc* al lui Mihai Moxa – stimulau comunicarea între românii de pretutindeni, trecând peste numeroasele îngrădiri feudale și peste învechita realitate a frontierelor interioare. Adresându-se „către toată seminția românească”, *Cazania* mitropolitului Varlaam, tipărită la Iași în 1643, confirmă existența unei stări de conștiință a unității și se înscrie într-un laborios proces cultural, caracterizat, pe de o parte, prin exaltarea tradițiilor istorice și, pe de alta, de eforturile pentru șlefuirea unei limbi înțelese de toți românii. Hronicul cronicarului moldovean Grigore Ureche, scrierile lui Udriște Năsturel, încărcate de luminile lecturilor sale umaniste, admirabila „Predoslovie” a mitropolitului Simion Ștefan de la Bălgrad, prin care îi îndemna pe români să vorbească o limbă de toți înțeleasă, savantele lucrări ale spătarului Nicolae Milescu, cel care a călătorit până în China și și-a văzut o carte tipărită la Paris, solidele investigații istorice ale cronicarului Miron Costin, *Psaltirea în versuri* scrisă de mitropolitul Dosoftei, admirabil monument de limbă românească, documentata *Cronică* a stolnicului Constantin Cantacuzino, ca și cronicile întocmite de Radu Greceanu și Radu Popescu, sunt tot atâtea fapte de referință pentru admirabilul devotament cu care oamenii de carte din Țările Române trudeau pentru desăvârșirea unității spirituale a

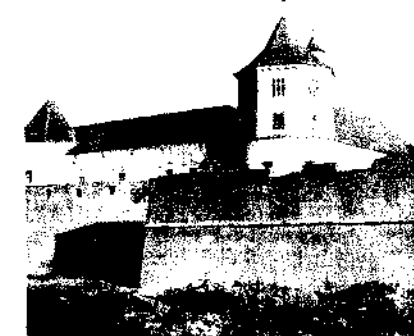
neamului. Semnificativă pentru redeșteptarea conștiințelor este mândria cu care compozitorul ardelean Ion Căianu își proclama originea românească semnând *Vlahus*, ca și călduroasa participare la viața muzicală a lașilor, unde închina una dintre cele mai frumoase compoziții doamnei Tudosca, soția domnitorului Vasile Lupu. Nu vom uita importanta activitate a tiparnițelor de la Govora, Târgoviște, București, Iași, Alba Iulia, din ale căror teascuri cărțile românești s-au răspândit în toată țara, contribuind la o mai bună înțelegere a unității de neam, de cuget și de limbă.

În domeniul creației artistice, secolul al XVII-lea este caracterizat printr-o excepțională capacitate de înnoire a morfologiei decorative, a cărei diversificare decurge din curajoasele preluări din elementele orientale și occidentale, în contextul unor interpretări proprii, a căror progresivă tendință de barocizare nu va ajunge niciodată să concureze structurile tradiționale, cu a lor implicată aspirație de rigoare și echilibru stabil. În condițiile unui regim socio-politic de tip nobiliar (căci vechile dinastii basarabe și mușatine încetaseră să mai existe), nu vor surprinde demonstrațiile de epatantă strălucire, prilej de împodobire fastuoasă, în deplin consens cu tendințele barocizante ale secolului. Sunt semnificative pentru aceasta unele opere datorate ambițioasei familii a Movileștilor, dar mai ales cătoriile lui Vasile Lupu și cele ivite din inegalabila dorință de strălucire a domnitorului Constantin Brâncoveanu, a cărui operă de mecenat artistic avea să încununeze întregul secol. Dar nici dorința de înnoire și strălucire, nici autoritara amintire a unor prototipuri cu profunde semnificații pentru istoria locală nu vor împiedica înmulțirea schimburilor dintre principalele școli de artă românească. Dimpotrivă, în cursul secolului al XVII-lea, se constată o sporită absorbire a elementelor muntenești în Moldova și în Transilvania, dar și preluarea unor elemente din Moldova în Țara Românească, participarea acestora la expresia stilistică a monumentelor epocii lui Matei Basarab fiind hotărâtoare. Fără să fi fost stimulați de existența unor repere programatice, ca acelea de care dispuneau cărturarii pentru a realiza deplina unitate a limbii românești, meșterii constructori, cioplitori și zugravi participau la înfăptuirea unei opere întru totul asemănătoare ca importanță și semnificație.

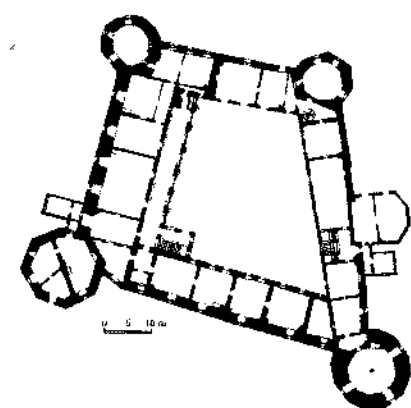
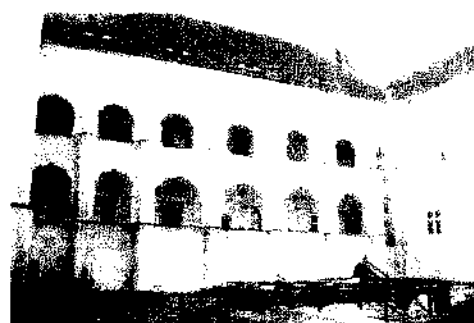
Arhitectura fortificată

Ca și în secolul precedent, datorită perpetuării stării de nesiguranță, sub semnul amenințător al invaziilor și prădăciunilor, în secolul al XVII-lea cele mai multe eforturi constructive vor fi investite în fortificațiile și amenajările defensive de diferite tipuri. Beneficiind în continuare de vechile privilegii, marile orașe transilvănene și-au consolidat fortificațiile existente, sporind numărul de turnuri (cum s-a întâmplat la Sighișoara) sau construind puternice bastioane de artilerie (ca cele de la Sibiu). Dar cele mai caracteristice fortificații ale secolului al XVII-lea sunt cetățile bastionare, fie cu caracter urban, fie – mai ales – construite pentru protecția unor reședințe nobiliare.

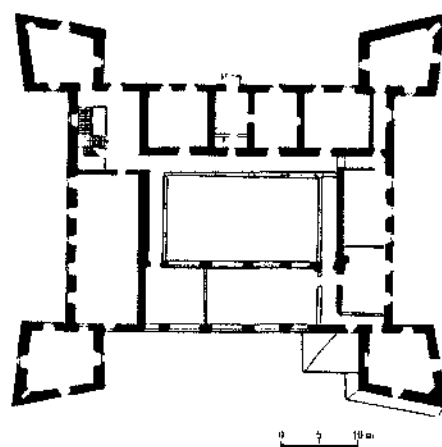
Printul transilvănean Gabriel Bethlen (1613 – 1629), cel ce se visa rege al Daciei, a fost inițiatorul unei adevărate campanii de construcții de cetăți bastionare, în acest scop el invitând în Transilvania arhitecți și constructori italieni ca Giacomo Resti din Verona, Luni din Mantua și Agostino Serena din Veneția. Din inițiativa sa a fost construită noua



Castelul Făgăraș, în prim plan
zidurile cetății bastionare.



Castelul Făgăraș, loggia din curtea interioară și planul.



Castelul Iernut (jud. Mureș), plan și fațadă.

cetate de la Alba Iulia, de plan patrulator cu bastioane de colț, de asemenea a fost construită puternica cetate bastionară care înconjură castelul Făgăraș – și acesta supus unor importante remanieri.

Construită în întregime din cărămidă, cetatea Făgărașului este prevăzută cu trei bastioane cu urechi și un bastion în unghi ascuțit, de jur împrejur fiind săpat un șanț adânc și lat prevăzută cu zid de contra-escarpă, șanț care, la caz de nevoie, putea fi umplut cu apă dintr-un pârau de munte abătut în acest scop. Tot prin grija lui Gabriel Bethlen au fost reluate construcțiile de la cetatea bastionară a Oradei, unde ca șef de lucrări a fost adus italianul Giacomo Resti. De mai mici proporții, cetatea Miko din Miercurea Ciuc (construită în primă formă între anii 1611 – 1635), fusese tot de tip bastionar, generalizarea acestui sistem defensiv putând fi urmărită mai departe în legătură cu construcția de castele și de reședințe nobiliare fortificate. Astfel, castelul de la Racoșul de Jos, început în anul 1625, prezintă un plan patrulator cu turnuri poligonale de colț, două dintre acestea fiind prevăzute cu puternice bastioane poligonale. În continuarea bastioanelor, curtilele castelului sunt dublate pe trei laturi cu ziduri-scut care formează „Zwinger”, iar clădirile reședință și cele anexă sunt distribuite pe trei laturi ale incintei fortificate, la mijloc rămânând o curte de mari proporții. Notabilă este și folosirea turnurilor din dreptul bastioanelor în scop de locuire, soluție ce se va extinde în perioada următoare.

În directă legătură cu moda cetăților bastionare, constatăm, încă din primele decenii ale secolului al XVII-lea, apariția unor castele de plan patrulator cu bastioane de colț. Construite cam în aceeași vreme (începând din 1620), castelele de la Medieșul Aurit și Iernut – acesta din urmă plănuit de Agostino Serena – sunt de plan patrulator, pe fiecare latură aflându-se câte un corp de locuire, iar în colțuri bastioane ascuțite cu dublă funcțiune de locuire și de apărare. Intrarea, situată pe mijlocul uneia din laturi, la castelul de la Medieșul Aurit este pusă în evidență și de un turn de pază. La ambele castele, ferestrele, atât cele interioare, cât și cele exterioare, erau prevăzute cu ancadrame de piatră profilată și cu frontoane triunghiulare, ceea ce dovedește o permanentizare a stilului Renașterii.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, incinte fortificate de tip bastionar au fost construite în jurul vechilor reședințe nobiliare de la Criș și Mănăstirea. Cu acest prilej, la Criș (unde incinta fortificată se păstrează foarte bine), pe latura de răsărit a fost adăugat un amplu corp de locuire, marcat, din punct de vedere stilistic, prin ancadramele de piatră ale ușilor și ferestrelor, de gustul Renașterii târzii. Tot atunci, în fațada vechiului corp, datând din secolul al XVI-lea, a fost adăugată o loggia cu coloane scunde de cărămidă, care amintesc formele unor baluștri.

Spre deosebire de compozițiile foarte regulate ale ansamblurilor arhitectonice menționate până aici, castelul de la Lăzarea prezintă o distribuție planimetrică liberă, cu o incintă fortificată de mari proporții, în interiorul căreia construcțiile sunt răspândite fără o ordine foarte clară. Latura principală, cu poartă centrală și încadrată de două turnuri, are fațadele decorate cu un registru de arcaturi și cu o suită de frontoane cu arcaturi bigeminate; la efectul ornamental se adaugă picturile cu motive vegetale, executate pe tencuiala subțire a parămentului. Foarte răspândit în Polonia – de unde și denumirea de atică poloneză – acest procedeu decorativ apăruse în Transilvania încă din secolul al XVI-lea, la pinionul vestic al bisericii evanghelice din Bistrița, iar în secolul al XVII-lea a fost adoptat în forme simplificate la barbacana cetății țărănești din

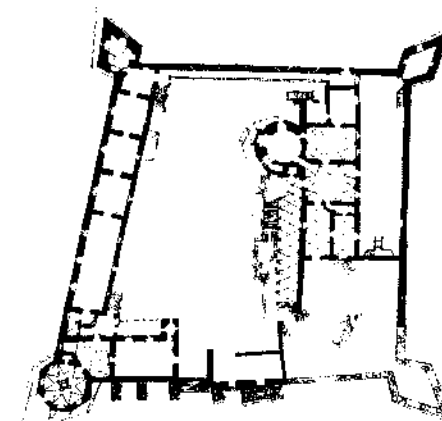
Prejmer și la castelul Bran, care în această vreme a suferit unele remanieri.

Alături de castelele propriu-zise, puternic fortificate, în Transilvania secolului al XVII-lea au fost construite și castele de reședință, la care amenajările defensive au avut uneori un caracter mai mult decorativ. De o remarcabilă frumusețe volumetrică este castelul de la Cetatea de Baltă, construit în anii 1615 – 1624. Alcătuit dintr-un corp compact, de plan patrulator, el este prevăzută cu turnuri circulare de colț, iar pe latura principală este înzestrat cu un avancorp care găzduiește intrarea și care, la etaj, cuprinde o generoasă verandă. Încăperile prezintă boltiri cu penetrații, întregul castel fiind mai degrabă o confortabilă reședință, decât un loc de refugiu și de apărare. Din punct de vedere stilistic, este de remarcat asemănarea cu corpul principal al castelului din Chambord, construit de regele François I în secolul al XVI-lea. Transmiterea ilustrului model francez a fost făcută prin filiere germane, fenomenul fiind simptomatic într-o epocă în care, în general, cultura și arta din Țările Române dovedeau o mare receptivitate. Asemănătoare prin concepția de reședință liberă, așa-numita Magna Curia, construită în anul 1621 de principele Gabriel Bethlen la Deva, prezintă un plan patrulator alungit, turnurile de colț fiind destinate de la început locuirii. Mult transformată, prin barocizarea fațadelor, în secolul al XVIII-lea, reședința lui Gabriel Bethlen din Deva demonstrează o importantă mutație intervenită în modul de viață, tradiționalei închideri la adăpostul zidurilor de apărare începând să-i fie opusă o viață de confort demonstrativ, pe măsura ambițiilor vârfurilor nobiliare, dar și cu o evidentă determinare a principiilor umaniste despre rosturile existenței.

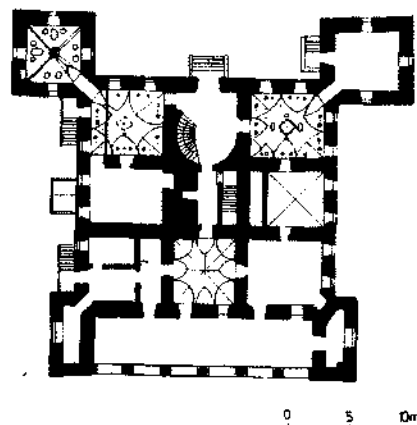
Cea mai importantă realizare a acestui program arhitectural din Transilvania este castelul de la Sânmiclăuș (1668 – 1673; 1682 – 1683). Conceput de Nicolae Bethlen, om instruit, cu numeroase călătorii în Occident, castelul de la Sânmiclăuș a fost realizat cu mână de lucru locală, ceea ce poate explica expresia sa atât de bine integrată tradiției și mediului autohton. De plan pătrat, ca și castelul de la Cetatea de Baltă, dar de mari dimensiuni, el are în colțuri turnuri patrulatere, iar pe una din laturi o dublă loggia etajată, ale cărei arcade semicirculare sunt susținute de puternice coloane de cărămidă. Atât loggia, cât și ancadramele sunt elemente specifice Renașterii, astfel că, într-o vreme când țărilor Apusului se alinaseră modei baroce, în Transilvania formele renascentiste asimilate viziunii locale continuau să-și păstreze viabilitatea.

Principalele reședințe domnești din Moldova și din Țara Românească, la care, în pofida interdicțiilor impuse de Poarta otomană, existau elemente de fortificare, sub forma unor ziduri perimetrale prevăzute cu porți străjuite, au fost risipite de trecerea timpului și, mai ales, de neînțelegerea edililor din secolul trecut. Având o compoziție liberă, construcțiile fiind distribuite în interiorul incintei fără un plan regulator rigid, reședințele domnești de la Iași și București ne apar, în lumina descrierilor de epocă, mai puțin spectaculoase văzute din afară, dar beneficiind de o savantă decorație interioară, cu scări de marmură și placaje de ceramică smălțuită, cu decorații stucate și pictate. Potrivit modei orientale, aceste reședințe erau înzestrate cu aducții de apă, cu băi și grupuri sanitare, dotări pe care, în acea vreme, chiar importante palate regale din Occident nu le posedau.

Rămânând, deocamdată, la categoria reședințelor fortificate, este timpul să menționăm importanta curte întărită cu ziduri, construită de



Castelul Criș (jud. Mureș), planul și vedere din curtea interioară cu turnul circular și loggia.



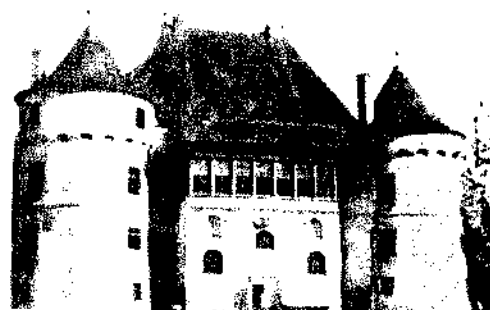
Castelul de la Sânmiclăuș, planul.

Mareș Băjescu în satul Băjești (jud. Argeș) în anul 1666, meșter zidar fiind Dragomir. De plan patrulat, având curtile parțial întărite cu contraforturi, iar pe un colț un turn circular, spațioasa curte fortificată din Băjești găzduiește, pe una dintre laturile sale, casa-reședință, iar pe latura opusă, acareturile. Pe latura de sud a curții se află o altă incintă fortificată, de mici dimensiuni, în centrul căreia este adăpostită biserica-paracelis al cărei turn-clopotniță, dominând ca înălțime întregul ansamblu arhitectonic, avea și valoarea unui foișor de observație. Tema compozițională de la Băjești – o curte fortificată având în afara incintei biserica paracelis – se regăsește și la alte reședințe din Țara Românească a secolului al XVII-lea: la Golești (fosta curte a lui Stroe Leurdeanu), la Herăști, la Dobreni, la Măgureni, la Potlogi, la Mogoșoaia. Dar toate acestea au suferit incisive remanieri în secolele următoare.

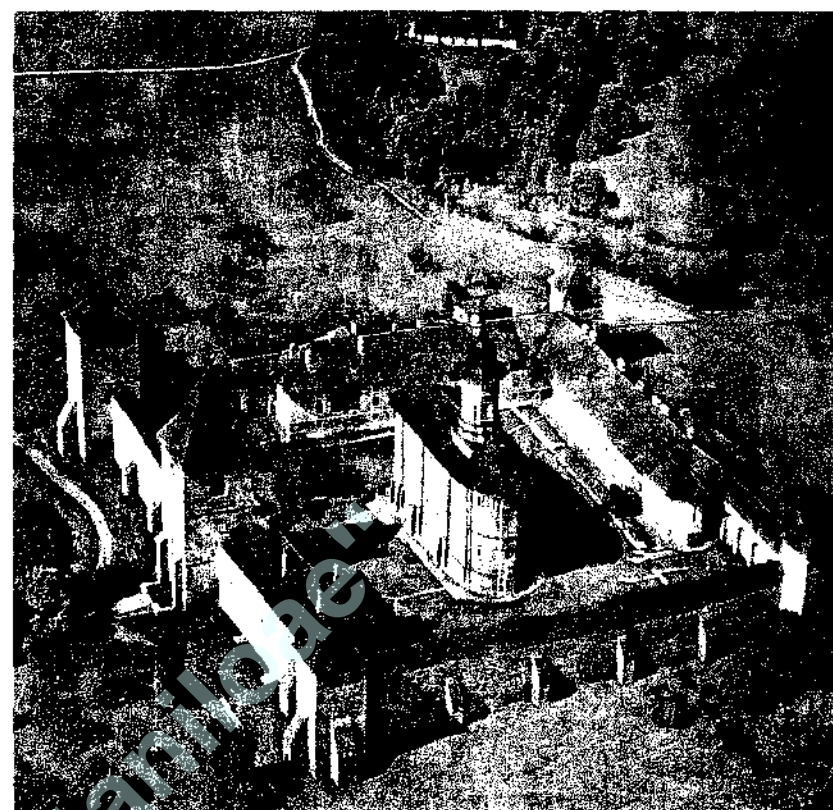
Un substanțial capitol al arhitecturii fortificate din secolul al XVII-lea este alcătuit de „cetățile” mănăstirești. Mai numeroase în Moldova, unde fortificațiile de mănăstire au sfârșit prin a alcătui un redutabil sistem defensiv, capabil să înlocuiască vechile cetăți de frontieră căzute mai toate în mâinile stăpânirii otomane, amenajările defensive din această categorie au, în general, o incintă patrulată mărginită de cortine înalte (străjuite, mai ales în Moldova, cu turnuri de colț).

Urmând exemplele mănăstirilor Slatina și Sucevița, la Secu, logofătul Nestor Ureche îngrădea așezarea cu o spațioasă fortificație de plan patrulat (100 x 75 m.), cu puternice turnuri paralelipipedice de colț (1602 – 1607). La mănăstirea Moldovița, turnurile laturii de răsărit au fost refăcute de episcopul Efrem (1611 – 1612), o particulară atenție fiind acordată turnului de poartă, masiv dar împodobit, arhivolta de deasupra intrării fiind decorată cu reliefuri florale. Incinte patrulate mai ușoare, fără turnuri de colț, au mănăstirile Zamca (cu turn-clopotniță deasupra unei porți și o clădire cu paracelis deasupra celeilalte), Hlincea (cu turn-clopotniță și de poartă pe latura de nord și turn de poartă prevăzut cu hersă pe latura de vest) și Râșca, toate construite în primele două decenii ale secolului. Reluând modelul de la Sucevița, mănăstirea Solca, ctitoria domnitorului Ștefan Tomșa, a fost îngrădită cu o puternică cetate de plan patrulat și turnuri de colț, pe una din laturi aflându-se turnul-clopotniță care protejează și poarta (1612 – 1620).

Acest model de cetate, devenit caracteristic marilor mănăstiri din Moldova, avea să fie încununat de redutabilul și deopotrivă frumosul ansamblu de ziduri și turnuri pe care domnitorul Miron Barnovschi l-a înălțat în jurul mănăstirii Dragomirna, la anul 1629. Puternice ziduri de piatră, groase de aproape doi metri și înalte de zece metri, înscriu o incintă patrulată aproape regulată (cca 80 x 90 m.). De-a lungul zidurilor, masive arcade de piatră susțin drumurile de strajă, permițând accesul apărătorilor la ferestrele de tragere dispuse la partea superioară a cortinelor. Colțurile cetății sunt întărite cu turnuri patrulate, iar pe latura de sud se înalță turnul de poartă, în interiorul căruia se află paracelisul mănăstirii (la etaj I) și camera clopotelor (la etaj II). Accesul la etajele turnurilor se face prin scări practice în grosimea zidurilor, din loc în loc fiind rezervate ascunzători și grupuri sanitare. Admirabil proporționată, silueta cetății Dragomirna se înscrie armonios în molcomul peisaj înconjurător, întregul complex situându-se printre cele mai desăvârșite realizări ale arhitecturii din Moldova secolului al XVII-lea. Contribuie la aceasta și discretă frumusețe a detaliilor, ici colo intervenind elemente de piatră profilată și decorată cu reliefuri florale, ca



Castelul de la Cetatea de Baltă (jud. Alba), fațada principală.

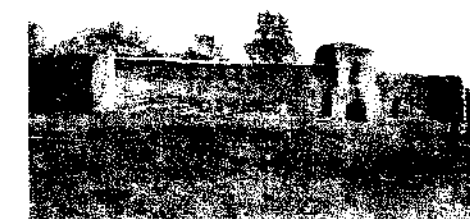
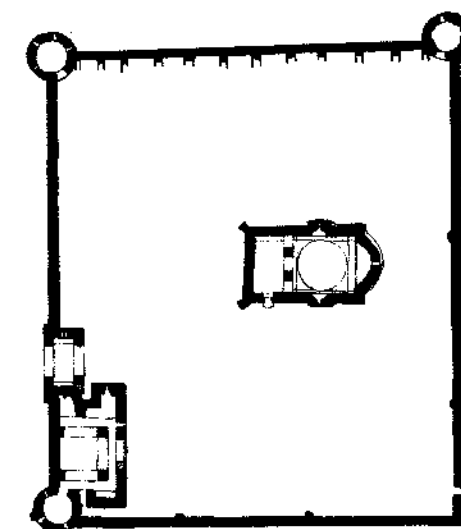


Mănăstirea Dragomirna (jud. Suceava), vedere aeriană asupra ansamblului fortificat.

deasupra gangului de poartă, intrarea în cetatea mănăstirească fiind înfrumusețată și cu stema Moldovei în jurul căreia se află inscripția dedicatorie a lui Miron Barnovschi. Același domnitor a început și fortificația perimetrală a ctitoriei sale de la Bârnova, dar nu a apucat s-o vadă terminată, incinta patrulată rămânând doar cu un turn de poartă și un turn de colț.

Începând cu a doua jumătate a secolului, cetățile mănăstirești au trasee mai puțin regulate, iar turnurile prezintă deseori o formă cilindrică. La schitul Hadâmbu (jud. Iași), incinta mai prezintă formele unui patrulat regulat, dar colțurile sunt întărite cu turnuri cilindrice (doar trei), pe una din laturi aflându-se și turnul de poartă (1659); la Golia, incinta fortificată, de foarte mari proporții, are o formă patrulată neregulată cu turnuri de colț și un monumental turn de poartă de secțiune pătrată; la Cașin, incinta poligonală neregulată păstrează turnul de poartă, către care cortinele învecinate descriu un traseu de retragere, astfel că spațiul din fața intrării are aspect de barbacană (1655). De plan neregulat, dar cu dispoziții spațiale deosebit de expresive, cetățile mănăstirești de la Bogdana (jud. Bacău) (1670) și Cetățuia Iași (1672) revin la turnurile patrulate, cu o particulară atenție acordată turnului de poartă.

Asemănătoare ca organizare generală cu cele din Moldova, cetățile mănăstirești din Țara Românească sunt mai mici și nu folosesc decât rareori turnurile de flancare, o grijă deosebită fiind acordată totuși turnului de poartă care, de cele mai multe ori, cumulează și funcțiunea de clopotniță. Cele mai multe fortificații mănăstirești datează din vremea domnitorului Matei Basarab care, încă în 1640, reconstruia pe locul alteia mai vechi mănăstirea Brâncoveni, pe care, așa cum notează martorul contemporan Petru Bogdan Bakšić: „a întărit-o ca pe o cetate cu ziduri de jur împrejur și deasupra porții un turn puternic”. De plan patrulat la Brâncoveni, Căldărușani (1638), Dintr-un Lemn (1646), incintele fortificate ale mănăstirilor construite de Matei Basarab au mai



Schitul Hadâmbu (jud. Iași), vederea laturii vestice și plan general.



Câmpulung, mănăstirea Negru Vodă, turnul-clopotniță.



Mănăstirea Strehaiia (jud. Mehedinți), după desenul ofițerului austriac Weiss (sec. XVIII).

degrabă un traseu poligonal neregular, în directă legătură cu formele de teren. Astfel de incinte pot fi văzute la Câmpulung (1635 – 1636), la Strehaiia (1645), la Plumbuita (1647), la Plătărești (1648), la Brebu (1650). Vorbindu-se despre incintele fortificate ale mănăstirilor construite sau reconstruite de Matei Basarab, trebuie remarcată frumusețea turnurilor de poartă, care sunt și turnuri-clopotniță. Într-adevăr, niciodată până la această epocă, și nici după aceea, turnurile de poartă nu au beneficiat de o atât de îngrijită decorație arhitectonică, constând din arcaturi, din ciubuce, din firide, eventual din bumbi de ceramică smălțuită. Adevărate reușite ale genului sunt turnurile-clopotniță de la Brâncoveni, Brebu, Strehaiia și Câmpulung, bumbii din ceramică smălțuită de pe fațada acestui ultim turn exercitând ulterior o vădită influență asupra monumentelor din zona Muscelului.

Un ultim grup de monumente fortificate de care urmează să ne ocupăm este acela al bisericilor. Dacă, în secolele XV și XVI, fortificarea bisericilor fusese cu precădere caracteristică Transilvaniei, în secolul al XVII-lea această acțiune a devenit mai frecventă în Moldova și în Țara Românească, ca o manifestare a nevoii de autoapărare, știut fiind că în acest secol, la cererea turcilor, au fost demantelate și ultimele cetăți care mai rămăseseră în mâna stăpânirii autohtone, cu mare greutate fiind salvată cetatea Neamțului pe care, formal, Vasile Lupu a transformat-o în mănăstire, construind grabnic în mijlocul ei o biserică.

La început, ideea fortificării bisericilor s-a manifestat cu timiditate, ca în cazul bisericii Sfântul Nicolae din Suceava (1611) al cărei turn-clopotniță, scund și robust, ridicat deasupra pridvorului vestic, putea oferi la nevoie și un adăpost temporar. Mai clar exprimat, programul defensiv poate fi recunoscut la biserica Sf. Vineri din Iași (ante 1617, dispărută), la biserica Sf. Paraschiva din Ștefănești (cca 1620), la aceste monumente turnul-clopotniță de pe latura vestică fiind prevăzut și cu o cameră de refugiu.

Dar ideea fortificării bisericilor va căpăta un caracter de acțiune generalizată în vremea domnitorului Miron Barnovschi (1626 – 1629)⁽¹⁾. Într-un interval de timp foarte scurt, în afara cetăților mănăstirești de la Dragomirna, Bârnova și Barnovschi-Iași, bisericile ctitorite de domnitor sau de înalții săi demnitari au fost înzestrate cu amenajări defensive. La bisericile mănăstirilor Barnovschi și Bârnova, turnul-clopotniță de pe pridvor este foarte puternic, cu ziduri groase, fiind prevăzut la nivelurile superioare cu o cameră de adăpost și cu drum de strajă cu ferestre de tragere. Asemănătoare este și biserica Nicorița din Iași (1626 – 1627), dar cele mai reprezentative realizări ale marelui efort de autoapărare din epoca lui Miron Barnovschi sunt ctitoriile domnești: biserica Sf. Ilie din Toporăuți și biserica Sf. Ioan Botezătorul din Iași, ultima terminată abia în 1635 de către Vasile Lupu. La aceste monumente, deasupra bolților bisericii propriu-zise se află un drum de strajă perimetral, amintind de bisericile fortificate din Transilvania. Din aceeași epocă datează și turnul-clopotniță, cu caracter defensiv, construit pe latura sudică a bisericii Sf. Sava din Iași. Știind că toate ctitoriile lui Miron Barnovschi sunt prevăzute cu fortificații și amenajări defensive, se poate afirma că acest destoinic domnitor a fost preocupat să asigure Moldovei un nou sistem de apărare, deghizat în legătură cu funcțiile religioase, capabil să preia rosturile vechilor cetăți militare căzute sub stăpânire otomană.

Desigur, implicarea programului defensiv la construcțiile de biserici ar avea doar un aspect de ordin documentar-istoric, dacă din el nu ar

rezulta și o substanțială remodelare a formelor arhitectonice, capabilă să confere acestor edificii o originală expresivitate, asigurându-le un loc de excepție în istoria arhitecturii noastre vechi. Într-adevăr, din coroborarea formelor tradiționale ale bisericilor moldovenești cu robuste turnuri de apărare și cu elaborata decorație sculptată și profilată despre care va fi vorba mai departe, au rezultat edificii de o inconfundabilă personalitate, cu atât mai demne de atenție, cu cât frumusețea arhitectonică își pune pecetea chiar și pe imediata nevoie a autoapărării.

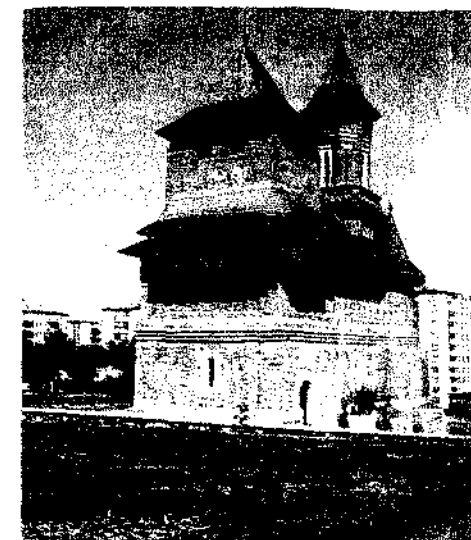
În vremea lui Vasile Lupu, bisericile fortificate nu au mai stat în atenția domniei, dar tocmai atunci a fost construită biserica Precista din Galați, care poate fi considerată capodopera întregului grup. Înălțată, în anul 1645, de către obștea negustorilor gălățeni, această ctitorie are o dispoziție planimetrică de tradiție moldovenească, dar fațadele sunt decorate potrivit sistemului muntenesc: cu brâu median, cu arcaturi din ciubuce în registrul inferior și firide cu arhivolte intrând în registrul superior. Deasupra bolților a fost amenajat un drum de strajă perimetral, iar turnul vestic, prevăzut cu ferestre de tragere și camere de refugiu, are aspectul unui adevărat turn de cetate, amintind de bisericile fortificate din Transilvania.

Admirabilă sinteză de forme și funcțiuni, biserica gălățeană nu a avut urmași imediați în Moldova, în schimb, ea a putut servi de model pentru constructorii din Țara Românească. Într-adevăr, în același an, la Strehaiia, biserica ctitorită de Matei Basarab a fost de la început înzestrată cu un puternic turn-clopotniță, amenajările de refugiu fiind cu atât mai semnificative cu cât un pod de lemn făcea legătura între etajul casei domnești învecinate și cafasul bisericii, de unde se putea ajunge în turn. Încă și mai puternic este turnul-clopotniță al bisericii Sf. Treime din Cerneți (1676)⁽²⁾, care, împreună cu turnul bisericii din Strehaiia, a putut constitui un model pentru locuințele-turn construite în Oltenia în secolul al XVIII-lea și care au căpătat denumirea de cule. Un adevărat turn-locuință – cu încăpere de refugiu prevăzută cu vatră și horn – prezintă frumoasa biserică din Vădeni (jud. Gorj), ctitorită de marele ban al Craiovei, Coema Brăiloiu, ca paraclis pentru curțile sale din apropiere (1694 – 1695).

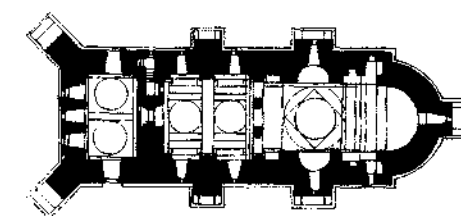
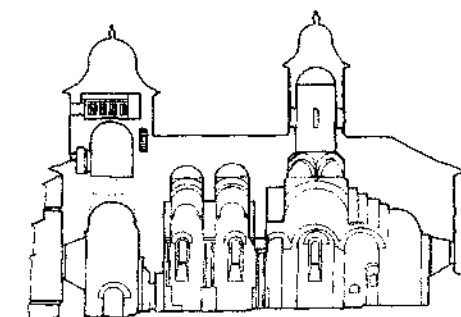
În legătură cu lucrările de fortificare despre care a fost vorba, este util să amintim că în timpul lui Duca Vodă era binecunoscut, ca arhitect și cioplitor în piatră, un boier din părțile Hotinului, Gligorie Cornescu. Faima acestuia ajunsese până la Istanbul, marele vizir cerându-i să facă macheta cetății Camenița, în vederea pregătirii unui asediu. Înțelegem, deci, că Moldova mai dispunea de meșteri pricepuți în fortificații și pare probabil că tocmai Gligorie Cornescu a conceput sistemul defensiv al mănăstirii Cetățuia, principala ctitorie a domnitorului Gheorghe Duca.

Reședințe nefortificate

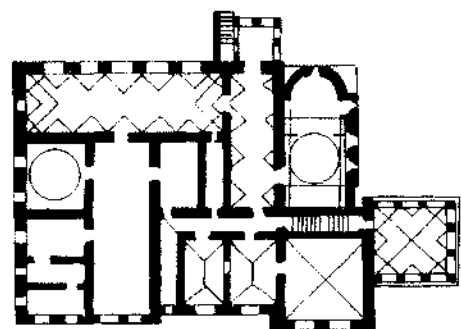
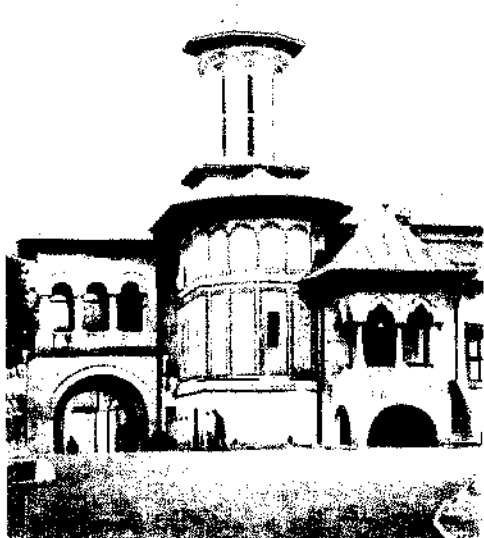
Asemenea arhitecturii fortificate ale cărei realizări trebuie urmărite în mai multe direcții, prezenta sa fiind implicată la diferite tipuri de construcții, arhitectura civilă a secolului al XVII-lea din Țările Române se prezintă nu numai foarte diferită ca program, dar și ca situație în contextul ansamblurilor construite. Într-adevăr, poate fi vorba despre simple locuințe de oraș, despre somptuoase palate de reședință, despre conace și curți aflate la țară, uneori prevăzute cu un perimetru fortificat.



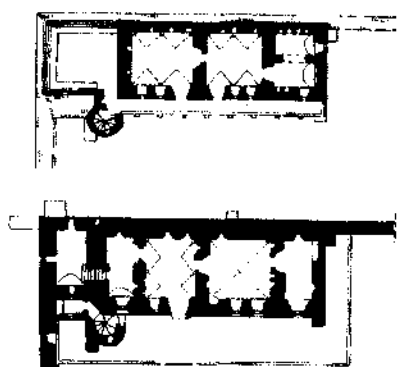
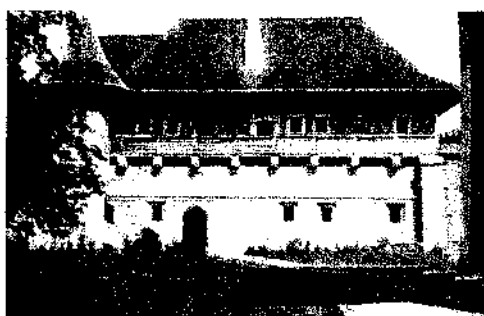
Galați, biserica Precista, vedere dinspre sud-vest.



Mănăstirea Bârnova, biserica, secțiune și plan.



București, palatul mitropolitan, vedere dinspre est și planul.



Mănăstirea Moldovița (jud. Suceava), clisiarnița, fațada principală, planurile parterului și etajului.

dar și despre reședințe integrate unor ansambluri mănăstirești sau situate la adăpostul unor autentice cetăți. Alături de aceasta, mai trebuie considerat faptul că, în secolul al XVII-lea, se semnalează apariția unor programe specializate, ca de exemplu hanurile, băile și bucătăriile, unele păstrate, altele cunoscute doar pe cale documentară.

În Transilvania, unde importantul avantaj al incintelor perimetrice fortificate aducea cu sine și servitutea unui spațiu de construcție foarte limitat, parcelarea intravilană a orașelor a fost foarte strânsă, obligând la construirea unor case cu fronturi înguste la stradă și desfășurate în adâncime, accesul spre curtea interioară fiind asigurat de un gang practicat la parterul casei. Mai ales în zona centrală a orașelor, s-au înmulțit casele cu două niveluri, construite din piatră sau din cărămidă. Foarte sobre, fațadele au ca principal element ornamental ancadramentele care, atunci când au fost executate din piatră, au permanentizat, în forme din ce în ce mai simplificate, profiluri de tradiție renescentistă. Cele mai multe ancadrame au fost executate din lemn cu imitarea celor de piatră (așa cum, până în zilele noastre, tradiția s-a mai păstrat doar în ambianța arhitecturii populare din Țara Oașului), ele fiind ulterior înlocuite. Spre deosebire de orașele transilvănene, cu a lor densă ocupare a teritoriului, în Moldova și în Țara Românească structurile urbane au fost foarte afânate, fiecare casă având propria sa grădină încărcată cu pomi, ceea ce dădea orașelor, după cum observa un călător străin, „un aspect plăcut și viu”. Cele mai multe case de la Suceava, Târgoviște, București și din celelalte orașe erau din lemn, acoperite cu șindrilă, și tot cu lemn erau podite ulițele principale. Din cărămidă și din piatră nu erau construite decât reședințele domnești și unele reședințe nobiliare, de asemenea unele biserici mai importante și ansamblurile mănăstirești. În acest cadru, este lesne de așteptat ca cele mai importante realizări ale arhitecturii civile să aparțină ansamblurilor rezidențiale nobiliare: palate, curii, conace, case domnești integrate mănăstirilor.

Datorită distrugerilor, despre marile palate domnești ale secolului al XVII-lea nu pot fi invocate decât referirile documentare. Vorbind despre curtea domnească de la Iași, reconstruită de Vasile Lupu, Miron Costin arată că ea era prevăzută cu o incintă fortificată, intrarea fiind străjuită de un turn cu puternică poartă de stejar, în interiorul incintei aflându-se casa mare a domnului, casa doamnei și a familiei domnești, precum și o baie cu pardoseli de marmură. Deosebit de prețioasă în descrierea lui Miron Costin este precizarea că încăperile de recepție ale palatului se aflau la primul etaj și că la ele se ajungea prin intermediul unui foisor cu dublă scară. Despărțirea funcțională a parterului de etaj se regăsește și în celelalte țări române, iar foisorul cu scară este caracteristic atât pentru arhitectura cultă, cât și pentru cea populară din zonele de deal. Din alte descrieri aflăm că edificiile ce alcătuiau curtea domnească de la Iași aveau ziduri trainice, încăperi spațioase și boltite, pereții căptușiți cu plăcuțe de faianță albastră, ferestre mici zăbrelete, învelitori de țiglă smălțuită, iar în curtea palatului se aflau două băi turcești, una cu plăci de faianță și alta „cu marmură din belșug și cu bazine”.

Din Târgoviște, descrierile călătorilor străini au păstrat amintirea curții domnești, reparată de Matei Basarab; care a locuit multă vreme aici, și a palatului mitropolitan, amplă construcție cu două niveluri, cu foisor și scară de onoare, pe latura opusă aflându-se o loggie. Consemnată de Paul de Alep în 1654⁽³⁾, loggia palatului mitropolitan din Târgoviște are o deosebită importanță pentru înțelegerea procesului evolutiv al

arhitecturii din Țara Românească. Într-adevăr, vorbindu-se despre loggie ca element specific Renașterii, se credea că ea a fost adoptată abia la sfârșitul secolului al XVII-lea, la monumentele brâncovenești. În realitate, loggia era cunoscută mai de mult, obârșia ei putând fi căutată atât în Transilvania, dar nu mai puțin în arhitectura otomană, în cadrul căreia se impusese încă din secolul al XV-lea. Aceste referiri la modele exterioare nu trebuie să excludă totuși o posibilă geneză interioară, știut fiind că pridvoarele pe coloane apăruseră în Țara Românească încă din secolul al XVI-lea, între pridvor și loggie existând o deplină asemănare de forme și funcțiuni.

Curtea domnească din București, așa zisa Curte Veche, a fost și ea înnoită în vremea lui Matei Basarab, stârnind admirația călătorilor străini, care fac referire la numărul mare de odăi cuprinse în patru clădiri cu două etaje, așezate de-a lungul celor patru laturi ale incintei, la grădini, la fântânile de piatră și la băile somptuoase.

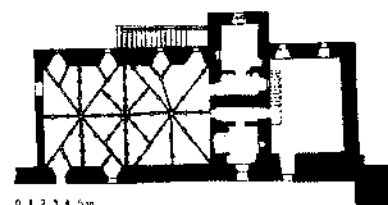
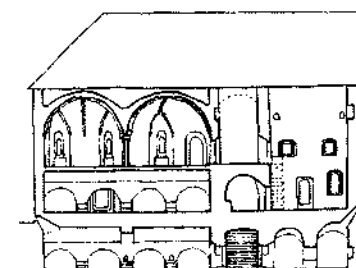
Cel mai important edificiu de arhitectură civilă care s-a păstrat din secolul al XVII-lea este așa-zisul palat al mitropoliților din București. Construit, în a doua jumătate a secolului, deasupra unor pivnițe spațioase cu bolți de cărămidă, palatul a avut de la început un foisor cu scară și încăperi boltite, care vor fi avut, după cum știm că avea și palatul din Târgoviște, o decorație pictată de-a lungul pereților.

Dispariția reședințelor urbane este parțial compensată de numărul relativ mare de case domnești, conace și curii care mai pot fi cercetate în Moldova, ca și în Țara Românească sau în Transilvania. Clisiarnița de la mănăstirea Moldovița, construită prin grija episcopului Efreim (1610-1612), este un frumos exemplu de locuință cu două niveluri. Zidită din piatră brută, ea are mai multe încăperi boltite în semicilindru, în cruce sau cu penetrații, iar la etaj este prevăzută cu un balcon de lemn susținut pe console de piatră. Ancadramentele de piatră prezintă forme de trecere de la gotic la Renaștere, întreaga clădire respirând momentul de îngănare dintre cele două stiluri. Probleme similare pun construcțiile mult transformate, dar restaurabile, de la mănăstirile Burdujeni și Solca, de asemenea casa domnească construită de Miron Barnovschi pentru mănăstirea Dragomirna (1629). Desfășurată pe trei niveluri, cu pivniță, parter și etaj, casa de la Dragomirna este un prețios edificiu cu zidărie de piatră, ancadrame gotico-renescentiste, iar la etaj cu o amplă sală ale cărei bolți, susținute de un stâlp central, au intradosul decorat cu nervuri de piatră – de unde denumirea improprie de „gotică”. Sala de la Dragomirna a fost imitată ulterior în cadrul caselor egumenești de la Trei Ierarhi (1639) și Cetățuia (1672).

Din vremea lui Miron Barnovschi datează și casa de la Bârnova, din care nu se mai păstrează întregi decât uriașele pivnițe cu trei rânduri de bolți în semicilindru. Casa egumenească de la Trei Ierarhi a fost din nefericire grav afectată de falsă restaurare a lui Lecomte du Nouÿ, din secolul trecut, casele de la Cașin (1655) sunt în ruină, iar casele de la Bogdana (1670), afectate de transformări ulterioare, așteaptă o restaurare științifică. Se păstrează în schimb impozanta casă egumenească de la Cetățuia (1672), construită, împreună cu întreaga mănăstire, prin grija domnitorului Gheorghe Duca. Reluând concepția planimetrică a caselor de la Dragomirna, casa egumenească de la Cetățuia se desfășoară pe trei niveluri; în fațadă este prevăzută cu două foisoare (refăcute în 1911-1912). La primul etaj se află o amplă sală de ospete, ale cărei bolți în cruce, cu un decor de nervuri, se descarcă pe doi stâlpi centrali. Tot la Cetățuia a



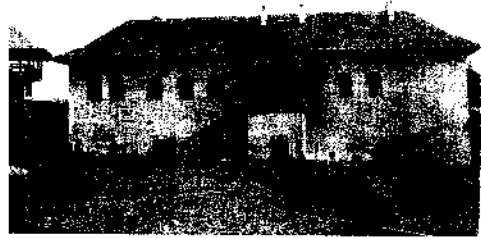
Mănăstirea Dragomirna, casa domnească, fațada.



Mănăstirea Dragomirna, casa domnească, secțiune și plan.



Mănăstirea Dragomirna, casa domnească, interior din sala de recepție.



Mănăstirea Cetățuia (Iași),
casa domnească.



Mănăstirea Brâncoveni (jud. Olt),
casa domnească, pivnița.



Mănăstirea Brebu (jud. Prahova),
casa domnească.

fost de curând restaurată reședința domnească, edificiu sobru, dar de frumoase proporții, alcătuit din pivniță, parter și etaj de reședință, cu încăperi boltite dispuse în filă, separate de un vestibul central la care se ajunge prin intermediul unui foișor cu scară.

Și în Țara Românească principalele mănăstiri au fost înzestrate cu case de reședință – domnești sau egumenești – prilej pentru realizarea unui program arhitectonic civil, atât funcțional cât și decorativ. Spre deosebire de Moldova, unde a fost preferat planul dreptunghiular alungit, în Țara Românească aceste construcții au, în mod frecvent, un plan dezvoltat în lărgime, ceea ce le apropie, atât ca organizare interioară, cât și ca expresie exterioară, de casele obișnuite. Având de regulă o pivniță înaltă cu boltile ridicate deasupra solului, aceste case au un etaj rezidențial, accesul fiind înlesnit întotdeauna de o scară exterioară, care conduce la un foișor. Casele construite de Matei Basarab la mănăstirea Brâncoveni sunt destul de mari (15 x 18 m.), pivnițele care ocupă în întregime parterul fiind compartimentate în trei nave boltite în semicilindru pe dublouri care se descarcă în stâlpi masivi de cărămidă. Încăperile de locuit erau spațioase, dar unele caracteristici ale organizării interioare rămân de precizat cu ocazia lucrărilor de restaurare aflate în curs. De dimensiuni încă și mai generoase (27 x 18 m.), casa domnească de la Plumbuita, construită în anul 1647, este prevăzută în fațadă cu o dublă galerie de arcaturi. La parter se află o deschidere mare pentru gârliciul pivniței și patru arcade scunde cu arhivolte intrând susținute de masivi stâlpi de cărămidă cu secțiune dreptunghiulară. La etaj, casa domnească este prevăzută cu o amplă galerie de arcade în semicerc, susținute de coloane de cărămidă. Amintind de descrierea lui Paul de Alep privind palatul mitropolitan din Târgoviște, această galerie, întru totul asemănătoare pridvoarelor de epocă, trebuie interpretată ca o creație originală a arhitecturii autohtone, prefigurând realizările din epoca lui Constantin Brâncoveanu, când vor fi înregistrate importante modificări de morfologie decorativă, dar care nu au schimbat structura compozițională cristalizată încă din epoca lui Matei Basarab.

Afectată de numeroase refaceri, casa domnească de la Câmpulung, din incinta mănăstirii Negru Vodă (cca 1648), păstrează dispoziția planimetrică originală: un dreptunghi alungit, cu încăperile boltite, aliniate la o galerie cu arcade și coloane⁽⁴⁾. În incinta mănăstirii Negru Vodă din Câmpulung se mai află și o casă egumenească, grațios edificiu construit (prin 1650) deasupra unor pivnițe mai vechi, caracterizat prin existența a două foișoare juxtapuse, cât și prin încăperile boltite de frumoase proporții, având de la origine un decor floral stucat și pictat⁽⁵⁾.

De mari proporții fuseseră casele domnești construite în incinta mănăstirii Negoști (cca 1650), ca și acele contemporane de la Plătărești. Se păstrează, în schimb, frumoasa casă domnească de la Brebu (cca 1650) care prezintă un plan dreptunghiular alungit (11,80 x 30,20 m.) cu largi pivnițe boltite, deasupra cărora se află încăperile de locuire. Compoziția fațadei este pusă în valoare de un robust foișor, cu arcade pe trei laturi, la parterul căruia se deschide gârliciul pivniței. Construită din piatră brută cu arcade semicirculare pe stâlpi masivi de secțiune dreptunghiulară, casa de la Brebu aduce aminte de conacele din Moldova, dar și de unele curii transilvănene cu care are comună masivitatea formelor.

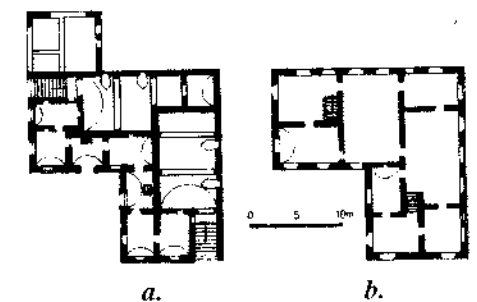
Încununând un întreg proces evolutiv, casa domnească construită de Constantin Brâncoveanu în incinta mănăstirii Hurez (1690 – 1693) se impune atenției nu numai prin dimensiunile sale (40 x 10 m.), ci și prin

generoasa preluare a tuturor elementelor întâlnite până aici, într-o interpretare pretențioasă, de indubitabilă expresie aulică. Pivnițele înalte sunt boltite cu cupole semisferice susținute pe arce în plin cîntu, care se descarcă pe puternice coloane de piatră, scunde și groase, ce se aliniază pe axa longitudinală. La etaj se află o spațioasă sală a spătariei, despărțită în două prin coloane de piatră ornamentate la bază și la partea superioară cu elemente florale, boltirea fiind din nou cu calote semisferice. Dincolo de o sală mediană se află încăperile de locuință ale domnului, de asemenea boltite. Două elegante foișoare cu arcade pe coloane de piatră fac legătura cu exteriorul, către foișoare conducând scări cu trepte și balustrade de piatră. Foarte îngrijit, decorul interior era alcătuit din picturi murale, executate în frescă, și din stucaturi, repertoriul ornamental fiind de categorie vegetală. Spre deosebire de construcțiile anterioare, robuste și sobre, casa domnească de la Hurez face evidentă o nouă viziune arhitectonică de cultivat eclectism, în consens cu mutațiile stilistice ale epocii lui Constantin Brâncoveanu.

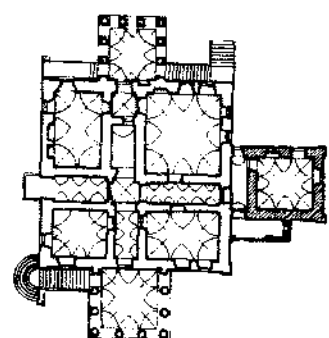
Pe suportul importantelor modificări intervenite în modul de viață al vârfurilor nobiliare, în cursul secolului al XVIII-lea au fost construite numeroase reședințe la țară, uneori prevăzute, așa cum s-a văzut, cu incinte fortificate. O impresionantă casă de vară își construise, încă înainte de 1654, marele cărturar Udriște Năsturel, pe moșia sa de la Herăști, într-o admirabilă poziție naturală, pe terasa râului Argeș. Concepută ca o locuință pentru două familii, pe un plan în formă de „L”, cu două pivnițe, două intrări și două apartamente complet separate, casa de la Herăști prezintă particularitatea de a fi fost în întregime construită din piatră fățuită, doar miezul zidăriei fiind alcătuit din blocaje. Pivnițele sunt boltite în semicilindru, ca și micile încăperi de la parter, în timp ce camerele de la etaj, spațioase și luminoase, sunt tăvănite. Ancadramentele de piatră cu deschidere dreptunghiulară au profiluri aplatizate, iar deasupra lor se află arce de descărcare ușor retrase. Destul de asemănătoare cu cele executate în stilul Renașterii târzii, aceste ancadramente își află un strâns corespondent în arhitectura otomană, fiind de altfel în deplină concordanță cu întreaga înfățișare a edificiului, el însuși un reflex al legăturilor pe care, în acea vreme, Țara Românească le întreținea cu atelierele de pietrari din peninsula Balcanică. Pentru existența acestor legături sunt semnificative, între altele, cele trei biserici ctitorite de Matei Basarab la Vidin și la Sviștov, toate construite din piatră fățuită, cu bolți semicilindrice de piatră. Entuziasmat de frumusețea casei din Herăști, Paul de Alep nu uita să noteze „că toți boierii din Țara Românească au clădiri minunate în satele lor”⁽⁶⁾. Tot el descrie cu multă uimire palatul postelnicului Constantin Cantacuzino de la Filipeștii de Târg, remarcând că era mai frumos decât clădirile din orașe și că poseda „o baie elegantă” placată cu marmură. „aducția de apă, cu roți și găleți așezate pe râu” servind și la irigarea grădinilor. Casele de la Filipeștii de Târg s-au ruinat, ca și cele de la Dobreni, Cojani-Mironești sau Măgureni. Aceasta din urmă, de mari proporții, cu trei niveluri (pivniță, parter, etaj), cu numeroase încăperi boltite și decorate cu stuc pictat, avusese la etaj și o loggie, cu arcade și coloane. Ceva mai bine păstrată, deși afectată de transformări ulterioare, este casa lui Stroe Leurdeanu din Golești, construită în anul 1640, de către Stoica maistorul, al cărui nume apare pe ancadramentele de piatră. Și la această casă pivnițele sunt înalte, iar pe una din laturi exista o galerie cu coloane de cărămidă, ce prefigurează elegantele loggii din epoca lui Constantin Brâncoveanu.



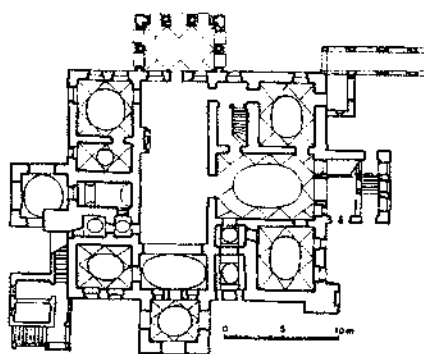
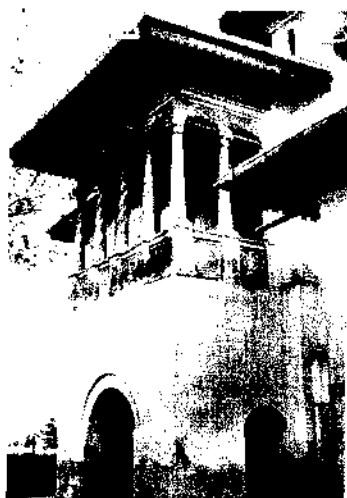
București, mănăstirea Plumbuita,
casa domnească.



Herăști (jud. Giurgiu), casa lui Udriște
Năsturel, vedere și planuri:
a. parter și pivniță, b. etaj.



Coțofeni, casa boierească, secțiune și plan.



Pașcani (jud. Iași), casa Cantacuzino-Pașcanu, foișorul și planul.

De un remarcabil interes istoric și arhitectonic este casa din Coțofeni (jud. Dolj), construită în jurul anului 1653, pe terasa înaltă a râului Jiu. Două coridoare dispuse în cruce împart planul patruleter al casei în patru încăperi inegale, având frumoase bolți semicilindrice, cu penetrații decorative. Urmând principiul unei neobișnuite simetrii, pe două laturi opuse se află câte un foișor cu arcade și coloane de cărămidă; astfel concepută, compoziția casei este vioaie și expresivă, silueta ansamblului fiind bine pusă în valoare de înălțarea deasupra pivnițelor, cu bolți de cărămidă în semicilindru pe dublouri. O compoziție mai simplă, dar posedând nelipsitele pivnițe înalte și foișorul cu scară, au casele de la Băjești (1666), a căror dispoziție planimetrică a putut fi regăsită și la câteva vechi case din orașul Pitești.

Insuficient cunoscută încă, arhitectura reședințelor boierești din Moldova secolului al XVII-lea este ilustrată prin câteva exemplare valoroase: casa din Șerbești (jud. Neamț), conacul din Pribești (jud. Vaslui) și casa Cantacuzino-Pașcanu din Pașcani. Diferențiate prin dimensiuni și număr de camere, cele trei construcții au comună ideea împărțirii în două a spațiului interior printr-o lungă sală mediană care asigură comunicarea spre cele două apartamente situate de o parte și de alta. Vom remarca, de asemenea, prezența nelipsită a foișorului, prezență ce constituie un prețios accent în compoziția arhitectonică a fațadei și totodată o legătură dintre exterior și interior. Mai trebuie observat că, în cazul conacului din Pribești, pe sub foișor se face legătura cu gârliciul pivniței. Toate aceste caracteristici se regăsesc întocmai la casele boierești și conacele din Țara Românească, ele aflându-și obârșia în casa țărănească de la deal, pe care o dezvoltă în plan și volum, cu înglobarea unor elemente decorative provenind din eclectica ambianță stilistică a epocii.

În Transilvania, unde, așa cum s-a văzut, secolul al XVII-lea este caracterizat, înainte de toate, prin construcția unor castele cu puternice amenajări defensive, au fost construite mai multe reședințe de țară, așa-numitele *curii*, echivalentul local al conacelor din Moldova și Țara Românească. Este de remarcat că la mai toate curiile cunoscute din acest secol, la Zăbala (jud. Covasna), la Bichiș (jud. Mureș), la Ozun (jud. Covasna) fațada principală, dinspre curte, este prevăzută cu un avancorp, tratat ca un foișor cu arcade amintind îndeaproape de conacele de peste munte. Construite din piatră și din cărămidă, curiile transilvănene au, în general, forme masive, iar elementele de profilatură sunt obținute din cărămidă și din tencuială, cu discrete referiri la elementele stilistice aparținând Renașterii. Expresivă din acest punct de vedere este curia din Ozun, al cărei foișor cu arcade vădește persistența unor forme stilistice tradiționale într-o interpretare robustă perfect autohtonizată. Notabilă este și frumoasa galerie cu arcade a curiei de la Vârghiș (jud. Covasna). Spre deosebire de Țara Românească și Moldova, unde pivnițele erau nelipsite, în Transilvania acestea apar doar din când în când (Ozun, Boroșneul Mic).

Ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea sunt dominate pe toate planurile de inițiative culturale-artistice ale domniei lui Constantin Brâncoveanu. Încă înainte de a se înscăuna ca domn, pe vremea când era mare spătar și mare logofăt, Constantin Brâncoveanu a construit curțile de la Potlogi, din care se mai păstrează pivnițele și paraclisul Sf. Dumitru (1683), apoi curțile de la Mogoșoaia, din care se păstrează doar paraclisul (1688). Atrage atenția faptul că, încă de la primele pivnițe construite la Potlogi, Brâncoveanu a preferat boltirile cu calote

semisferice, cu stâlpi centrali și arcuri de descărcare dispuse în cruce, spre deosebire de pivnițele epocii lui Matei Basarab, la care boltirile au fost întotdeauna în semicilindru cu dublouri.

Către sfârșitul secolului, după ce construise casa domnească de la Hurez, Constantin Brâncoveanu a înnoit și înfrumusețat după gustul său curtea domnească din București, așa-numita „Curte Veche”, în legătură cu aceasta fiind foarte prețioase relatările secretarului domnesc, italianul Antonio Maria del Chiaro. Acesta ne spune că noul palat era în întregime din piatră, ceea ce este desigur exagerat, pentru că cercetările arheologice au demonstrat existența unei zidării de cărămidă, doar ancadramentele și coloanele, ca de altfel toate formele profilate, fiind executate din piatră. Palatul avea o scară principală de marmură și numeroase încăperi boltite, iar sala tronului avea pe mijloc un rând de coloane, dispoziție care se găsește și la casa domnească de la Hurez. Del Chiaro notează și existența separată a unor apartamente pentru doamnă și familie, de asemenea frumusețea grădinii, în mijlocul căreia se afla un foișor pentru masa de prânz și pentru siesta domnitorului. Secretarul italian mai nota și existența unei case de oaspeți în vecinătatea palatului, clădire „frumoasă și elegantă”. Având numeroase caracteristici comune cu curtea domnească din Iași, în primul rând compoziția afănată și generoasă prezentă a grădinilor cu chioșcuri și fântâni, noua curte brâncovenească de la București lasă să se descifreze un nou mod de viață, o particulară sensibilitate pentru fastul nobiliar al lumii occidentale.

Gustul pentru confort, într-un cadru natural primitor, cu iazuri și grădini, se lasă descifrat și cu ocazia reconstruirii curții rezidențiale de la Potlogi, important loc de popas pe drumul de la București la Târgoviște. În anul 1698, Constantin Brâncoveanu a construit o nouă casă – adevărat palat – pe un alt amplasament și, tot atunci, a înălțat din temelie un mare număr de acareturi: bucătării, grajduri, magazii, unele cu pereții de lemn, întregul ansamblu fiind cuprins în perimetrul unei uriașe curți dreptunghiulare cu ziduri de cărămidă și poartă monumentală străjuită de turn. De plan patruleter (28 x 22 m.), palatul de la Potlogi este îndeaproape înrudit cu edificiile prezentate anterior, dar compoziția sa interioară este mai complexă, iar aparatul ornamental este incomparabil mai pretențios.

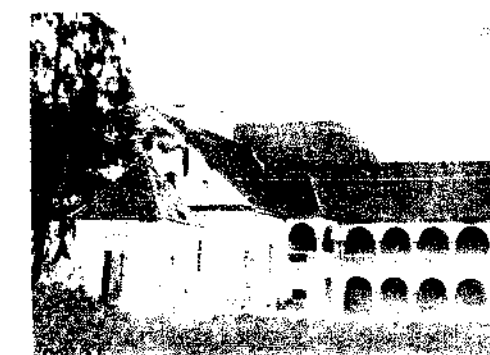
Fațada dinspre curte are în mijloc un foișor cu scară, ale cărui coloane de piatră cu capiteli compozite, ca și balustradele decorate – prin sculptare și traforare – cu elemente florale și heraldice, constituie indicii pentru fenomenul de absorbire a formelor de expresie barocă, absorbire discretă și neostentativă, căci ornamentica foișorului se integrează în mod firesc în compoziția de ansamblu. Pe latura opusă, care era orientată către grădina cu heleșteu, se află o dublă galerie etajată. La parter, arcadele în plin cintru și coloanele de cărămidă păstrează expresia vechilor galerii din timpul lui Matei Basarab. La etaj, arcadele sunt trilobate, iar coloanele sunt de piatră, încât această galerie a dobândit aspectul unei loggia de tip venețian, prefigurând realizările arhitecturii de la începutul secolului al XVIII-lea, când stilul brâncovenesc va ajunge la deplină maturitate. Acoperite cu tencuială, fațadele palatului de la Potlogi erau decorate cu un „covor” din stuc mărunț, cu motive florale, totul fiind inspirat de ornamentica de obârșie persană, mediată de palatele și de chioșcurile construite la Istanbul. Stucaturi florale, dar cu un relief ceva mai pronunțat, împodobeau interioarele încăperilor boltite, constituind un ansamblu decorativ pe cât de fastuos pe atât de vioi, în



Pribești (jud. Vaslui), conacul, fațada (în ipoteza restaurării).



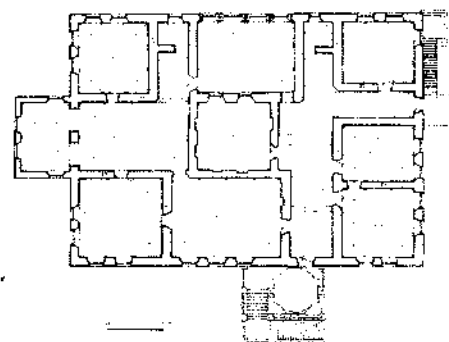
Ozun (jud. Covasna), curia.



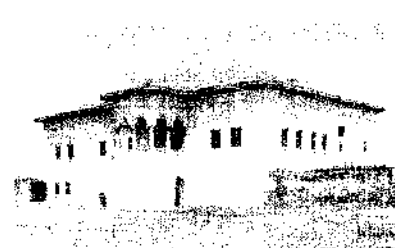
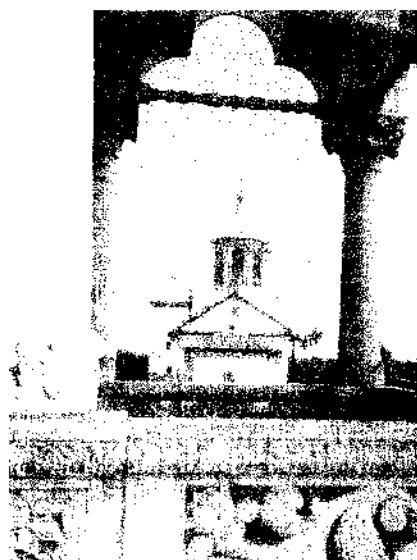
Vârghiș (jud. Covasna), curia.



Zăbala (jud. Covasna), curia.



Palatul brâncovenesc de la Potlogi, fațada dinspre curte, cu foișorul, arcadele foișorului cu vederea bisericii-paraelis Sf. Dumitru și planul.

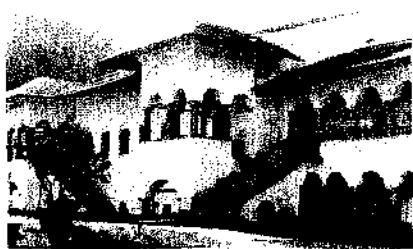


consens cu înfățișarea grațioasă a întregului edificiu. Mai trebuie menționată înzestrarea clădirii cu aducții de apă, cu băi și grupuri sanitare, astfel că, din punct de vedere al confortului, palatul de la Potlogi se situa mai presus decât multe reședințe nobiliare din Europa epocii.

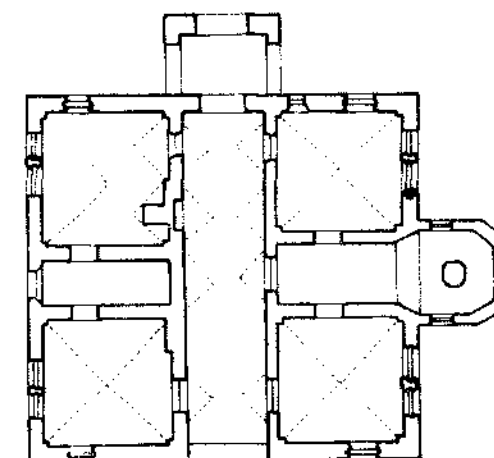
Înrudită ca înfățișare, dar mai mică și mai modestă, este așa-zisa „casă a Băniei”, de la Craiova, pe care Constantin Brâncoveanu a construit-o în anul 1699. Afectată de transformări, ea păstrează intactă loggia cu arcade în plin cintru și coloane de piatră cu fus drept, compoziția de ansamblu a fațadei fiind de o sesizantă eleganță. Din aceeași familie stilistică, cu forme arhitectonice asemănătoare, este și casa marelui ban Cornea Brăiloiu de la Vădeni (jud. Gorj), pe care o restaurare îngrijită o poate readuce la înfățișarea originală.

Dintre construcțiile cu program utilitar ale epocii vom aminti în primul rând magazinele comerciale și hanurile. În principatele orașe din Transilvania, continuând tradiția constituită încă din secolul anterior (șirul Sugălete din Bistrița), se vor mai construi prăvălii prevăzute în fațadă cu un coridor boltit și arcade deschise către stradă. Câteva exemple de acest gen se păstrează în piața mică din orașul Sibiu, a cărei compoziție arhitectonică s-a întregit în această vreme, vădind strânse legături cu ansambluri comerciale similare care se păstrează în Slovacia sau în Boemia. Principial asemănătoare, dar pornind de la premise orientale, sunt prăvăliile cu arcade de la Iași (așa-numita casă Dosoftei), de la Lipova sau de la Tulcea⁽⁷⁾, unde o întreagă stradă era mărginită pe ambele părți de prăvălii cu arcade pe coloane. Uneori, așa cum se mai poate vedea la Sighișoara, casele cu magazine erau prevăzute cu un pod scos în consolă și având un scripete pentru ridicarea mărfurilor direct din stradă. Dintre hanurile secolului, cele mai importante fuseseră construite la București: Șerban Vodă (1683 – 1686) și Sf. Gheorghe (1670 – 1699), despre care Del Chiaro afirma că sunt „mari și frumoase, demne de văzut”. Din motive de securitate, hanurile din Țara-Românească și din Moldova erau prevăzute cu o curte interioară în jurul căreia se distribuiau camerele de oaspeți, incinta fiind închisă cu porți masive de stejar.

Așa-zisul „han domnesc” din Suceava⁽⁸⁾ a fost în fapt o casă de oaspeți. De plan patrulater (14,45 x 15,45 m.), această clădire se desfășoară pe două niveluri: parterul ale cărui încăperi au boltiri de cărămidă cu penetrații și etajul cu camere tăvănite. Comunicarea între etaje era asigurată de o scară găzduită de un corp scos în fațadă, element de o mare expresivitate plastică. Armonios proporționat, hanul din Suceava se



Mănăstirea Hurez (jud. Vâlcea), casa domnească, fațada cu cele două foișoare.



particularizează prin expresia robustă a zidăriei și prin golurile mici de fereastră, lăsând să se întrevadă gustul unei epoci de tranziție stilistică.

La Sibiu se păstrează hanul „La mielul alb”, o clădire cu pivniță, parter și etaj prevăzută spre curtea interioară cu o mică galerie cu arcade pe coloane. Formele masive și unele ancadrame mai păstrează amintirea Renașterii, al cărei stil a avut o îndelungă remanentă în arhitectura din Transilvania.

Un alt tip de construcție cu program special este bucătăria (cuhnia). Din secolul al XVII-lea se păstrează mai multe bucătării care, fie că sunt integrate unor ansambluri mănăstirești, fie unor curți de reședință, prezintă caracteristici comune, calitatea compozițiilor arhitectonice și abilitatea sistemelor constructive conferindu-le valoarea unor edificii de sine stătătoare. Bucătăriile au plan patrulater și sunt acoperite cu un sistem complicat de bolti, cu folosirea trompelor etajate, astfel încât să poată fi rezervată la centru o deschidere îngustă încununată de un turn lanternă, care folosește și la evacuarea fumului.

Asemenea construcții de notabilă frumusețe interioară se păstrează în complexul mănăstirilor Plumbuita (1650) și Hurez (1693); o alta, în ruină, se află la curtea palatului brâncovenesc de la Potlogi.

Suceava, hanul domnesc (azi Muzeul etnografic), fațada cu foișor și planul.

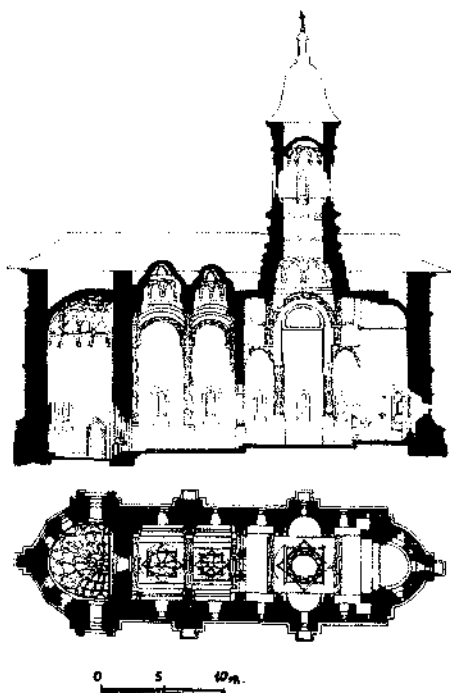
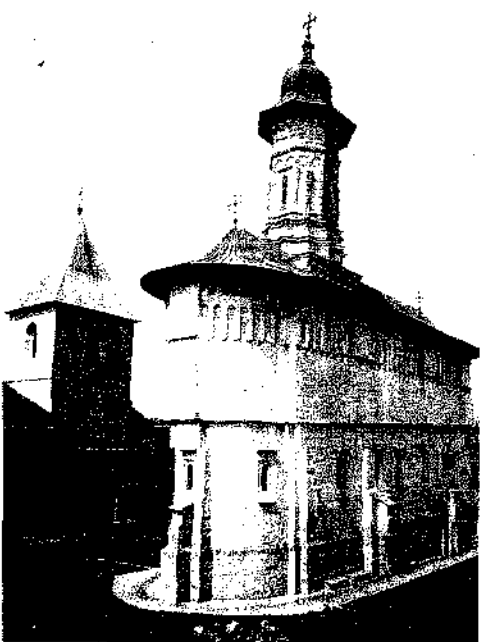


Craiova, casa Băniei.

Arhitectura religioasă

Considerată la prima vedere, arhitectura religioasă din secolul al XVII-lea prezintă o mare varietate de soluții, cu o derutantă concurență între formele inovatoare și cele tradiționale, iar aparatul ornamental oferă o gamă foarte largă de combinații, cu frecvente îngânări între elementele de obârșie occidentală (gotice, renașcentiste, dar și baroce), pe de o parte, și orientale (mai ales persane și otomane), pe de alta. Și totuși, la o analiză mai atentă, sunt posibile destul de clare grupări tipologice care fac evidentă, în primul rând, persistența programelor tradiționale și totodată o anume continuitate de efort pentru elaborarea unor noi tipuri formale.

Așa cum s-a observat și atunci când a fost vorba despre fortificații, este comună Țării Românești și Moldovei preocuparea pentru amenajarea defensivă a bisericilor, amenajările defensive conferind acestora, mai ales în Moldova, o expresie robustă, de accentuată severitate (Barnovschi, Bârnova, Sf. Ioan Botezătorul din Iași, Precista din Galați, etc). O altă trăsătură comună este integrarea unui turn-clopotniță în compo-



Mănăstirea Dragomirna (jud. Suceava), biserica mare, vedere, secțiune și plan.

ziția bisericii, de regulă situat peste tindă în Moldova și peste pronaos în Țara Românească. Vom remarca, de asemenea, în cadrul celor două școli de arhitectură, progresiva restrângere a efectelor cromatice în decorația fațadelor – picturilor murale și, respectiv, alternanțelor de cărămidă cu panouri de tencuială, fiindu-le preferate suprafețele uniform tencuite, pe al căror fond cu cromatică neutră se citește mai ușor elementele de modernitate arhitectonică, jocurile decorative ale ancadramentelor și eventual înfloriturile stucate. Renunțând la efectele polierome, monumentele secolului al XVII-lea au receptat cu sporită sensibilitate decorațiile executate în relief, recurgându-se pentru aceasta fie la repertoriul decorativ oriental (Dragomirna, Trei Ierarhi), fie la cel baroc (Cașiu, Golia, Hurez, Berca, Râmnicul Sărat). Pe ansamblu, indiferent de sursa motivelor ornamentale, se poate vorbi de o tendință de barocizare decorativă, ceea ce consună cu spiritul artei europene a epocii. Trebuie, totuși, subliniat faptul că ornamentația de expresie barocizantă nu ajunge niciodată să intre în concurență cu formele construite ale edificiilor, a căror compoziție rămâne în mai toate cazurile echilibrată și calmă, potrivit exigențelor tradiționale ale arhitecturii autohtone.

Alături de aceste trăsături comune școlilor de arhitectură din Moldova și din Țara Românească, se cuvine a fi amintite frecvențele interferențe și schimburi de procedee decorative, fenomen care contribuie, de asemenea, la constituirea unor concordante de expresie formală și decorativă, în măsură să scoată în evidență tendințele de unitate ale arhitecturii românești în general. Influența muntenească în Moldova poate fi recunoscută prin pridvorul cu arcade și coloane de la biserica Dragomirna „mică” (1602), de asemenea, în decorația fațadelor cu folosirea brăului median, a ciubucelor sau a firidelor cu arhivolte intrând, la biserica Sf. Paraschiva din Ștefănești (ante 1620), la bisericile sucevene Ițcanii Vechi și Mirăuți (ante 1620), la ruina bisericii din Bugiu-lești-Podoleni (jud. Neamț) sau la biserica Sf. Ioan Botezătorul din Suceava, ctitorie a domnitorului Vasile Lupu (1643). Pe de altă parte, sub autoritatea măreței ctitorii a lui Vasile Lupu de la Târgoviște, biserica Stelea, zidită în anul 1645, în Țara Românească s-au răspândit ancadramentele de stil gotic moldovenesc, ele intrând în mod repetat în compoziția decorativă a monumentelor de la sudul Carpaților, pe o perioadă de mai multe decenii, până dincolo de primul sfert al secolului al XVIII-lea (Brebu și Sfinții împărați – Târgoviște, 1650; Coiani-Mironcești, 1671; Hurez, 1692; Crețulescu, 1724). Odată cu ancadramentele de stil gotic moldovenesc au fost preluate și contraforturile cu caracter decorativ (biserica Sfinții împărați – Târgoviște, 1650; biserica Sfântul Dumitru din Craiova, 1651 etc.).

Dincolo de observațiile cu caracter general făcute mai sus și care sunt în măsură să demonstreze tendințele de unitate ale arhitecturii românești în general, fenomen care își găsește corespondent în circulația cărților și eforturilor cărturărești de a găsi o limbă înțeleasă de toți, școlile de arhitectură din Moldova și din Țara Românească permit, prin numeroasele lor realizări, o prezentare monografică, din care pot rezulta cu ușurință unele particularități locale, modalități originale de înnoire pe suportul experiențelor acumulate în secolele anterioare.

În Transilvania secolului al XVII-lea, arhitectura religioasă nu înregistrează decât puține realizări, în general destul de modeste ca înfățișare. Singurele monumente demne de atenție sunt ctitoriile domnitorilor din Țara Românească și din Moldova, neîncetat preocupați de

păstrarea legăturilor cu „frații de dincolo de munte”, asupra cărora asuprirea devenea tot mai grea. În acest sens, este semnificativ un document emis de principele Gheorghe Rákóczy II, care recunoaște că „starea de iobăgie este un jug care presupune mizerii asemenea celor îndurate în țara tătarască și chiar mai aspre”. În aceste condiții, monumentele bisericesti transilvănene se integrează școlilor de arhitectură din Moldova și din Țara Românească întărind, o dată mai mult, ideea de unitate.

În anul 1609, mitropolitul Anastasie Crimca ctitoria biserica mare a Dragomirnei, monument de o excepțională importanță pentru istoria arhitecturii din Moldova, influențele sale urmând să marcheze, într-o formă sau alta, mai toate ctitoriile importante din secolul al XVII-lea. Surprinzând privirea cu silueta sa foarte înaltă și cu decorația neobișnuit de abundentă, despre care va fi vorba ceva mai departe, biserica mare a mănăstirii Dragomirna se dovedește în fapt o continuatoare, destul de fidelă, a vechiului plan de biserică mănăstirească din Moldova. Partea răsăriteană este de plan triconc, cu absidele laterale ale naosului ascunse în rezaliturile, ca odinioară la biserica lui Ștefan cel Mare din Piatra Neamț sau ca la biserica mănăstirii Slatina. Pronaosul, dezvoltat în lungime, are două travee, ca la biserica Înălțării de la Neamț sau ca la biserica Sf. Gheorghe din Suceava, dar el este despărțit de naos prin trei arcade pe coloane de piatră, soluție adoptată prima oară la Galata lui Petru Șchiopul. Pridvorul este poligonal, amintind tratarea părții de vest a bisericii din Bălinești; chiar și sistemul de boltire rămâne în principiu credincios tradiției, dar la Dragomirna intervine o decorație constând din semicolonete, arcuri și nervuri cu aspect de funie răsucită. Pentru a spori efectul decorativ al nervurilor, ce desenează o densă rețea pe intradosul bolții pridvorului sau bolțile stelate ale pronaosului, meșterul pietrar le-a înzestrat și cu mici scuturi heraldice. Îmbinarea aceasta este curioasă din punct de vedere stilistic, pentru că, în timp ce funia cu dublă răsucire este un vechi motiv decorativ de obârșie caucaziană, scuturile heraldice provin din sfera ornamentală a Occidentului.

Eclectică, dar abil compusă, este și decorația fațadelor, pe care le încinge un brâu de piatră cu aspect de funie cu dublă răsucire. La plastica arhitectonică a exteriorului participă soclul înalt, rezaliturile și contraforturile, ancadramentele de stil gotic moldovenesc, dar prevăzute cu banchine în stilul Renașterii, dubla friză de arcaturi pe console aflată sub nivelul cornișei și, în primul rând, turla al cărui fastuos decor cioplit în întregime în piatră inaugurează o nouă epocă în arhitectura din Moldova. Repetând întocmai compoziția vechilor turle moldovenești, cu baze stelte și tambur octogonal străpuns de ferestre pe axele cardinale și decorat cu mici contraforturi pe laturile oarbe, turla Dragomirnei este în întregime îmbrăcată cu motive florale dispuse în mici panouri dreptunghiulare sau cu rozete găzduite de firide în acoladă. Considerate izolat, unele ornamente ar putea fi raportate la stilistica Renașterii, altele la aceea a Caucazului, dar compoziția de ansamblu este nemaivăzută, ea conferind turlei de la Dragomirna o certă originalitate.

Sub nemijlocita influență a Dragomirnei a fost construită biserica mănăstirii Solca, ctitorie din anii 1612 – 1620 a domnitorului Ștefan Tomșa. Influența privește în primul rând folosirea nervurilor cu aspect de torsadă, pentru că la Solca dispoziția planimetrică este mai aproape de tradiție, iar fațadele au o înfățișare sobră, întinsele suprafețe tencuite fiind abia întrerupte de micile ferestre cu ancadramente de stil gotic



Mănăstirea Dragomirna, biserica mare, detalii de decorație exterioară.

moldovenesc. Cumulând elementele de la Dragomirna, dar și de la Solca, biserica mănăstirii Bârnova, ctitorie a lui Miron Barnovschi (1629), are un plan triconc cu absidele laterale mascate de rezalituri, dar deasupra pridvorului vestic se înalță un puternic turn-clopotniță prevăzut cu elemente de fortificație, o cameră de refugiu și un drum de strajă cu metereze. Brâul cu aspect de funie răsucită, ancadramentele prevăzute cu banchine de tip renescentist, ca și arcurile de piatră profilată cu dublă răsucire și decorate cu mici rozete, lasă să se descifreze influența bisericii de la Dragomirna, dar expresia arhitectonică a Bârnovei este mult mai severă, în strânsă legătură cu spiritul epocii lui Miron Barnovschi, când, așa cum s-a arătat, principalul program constructiv a fost cel de natură defensivă.

Vorbind despre Miron Barnovschi, este timpul să amintim că, din vremea acestui destoinic voievod cu domnie scurtă (1626 – 1629), dar care s-a îngrijit de reorganizarea agriculturii, a vieții spirituale și de realizarea unui vast sistem de fortificații, datează un număr surprinzător de mare de ctitorii domnești și boierești: Bârnova, Barnovschi, Topă-răuți, Buhalnița, Nicorița, Rădeana etc., ceea ce dovedește că în acea vreme s-a produs o reactivare a șantierelor de construcție din Moldova, fiind astfel pregătită epoca lui Vasile Lupu.

Un monument cu o înfățișare excepțională este biserica mănăstirii Sf. Sava din Iași, construită în anul 1625 de către protomaistrul Gheorghe, originar din Istanbul. Așa cum consemna în jurnalul său de călătorie Paul de Alep, meșterul stambuliot a realizat o biserică cu aspect de moschee, cele două turle scunde și late fiind cu totul neobișnuite în ambianța arhitecturii din Moldova. Și la acest monument apare funia de piatră cu dublă răsucire, element ornamental pe care pietrarii moldoveni îl vor folosi mereu în deceniile următoare.

Spre deosebire de epoca lui Miron Barnovschi, al cărei eclectism formal și decorativ găsea totuși un numitor comun în efortul de amenajare defensivă a bisericilor, epoca lui Vasile Lupu (1634 – 1653), mai puțin densă în inițiative ctitoricești, prezintă o surprinzătoare diversificare de soluții, precumpănitoare fiind dorința domnitorului de a-și epata contemporanii cu construcții nemaivăzute, de uimitor fast decorativ. În acest chip a fost concepută și realizată biserica Trei Ierarhi din Iași (1639)⁹¹. În plan și în elevație, ctitoria lui Vasile Lupu reia, cu unele simplificări, modelul oferit de biserica mănăstirii Galata, fiind deci vorba de un triconc cu o turle pe naos și una pe pronaos, iar pe latura vestică se află un pridvor închis. La Trei Ierarhi lipsește gropnița, dar a fost păstrată de la Galata ideea triplei arcade dintre naos și pronaos, soluție care creează o mai mare unitate spațială a interiorului. Rămânând în interior, vom observa folosirea sistemului de boltire tradițional, cu arce piezișe etajate, dar și preluarea elementelor decorative de la Dragomirna – semicolonete și nervuri în torsadă.

Ceea ce face din Trei Ierarhi un monument unic în felul său este decorația fațadelor. Pornind de la ideea ornațională a turlei de la Dragomirna, fațadele de la Trei Ierarhi sunt în întregime acoperite cu o adevărată horbotă sculptată. De la soclu până la cornișe, fațadele sunt împărțite în mai multe registre, fiecare cu alt tip de decor, dar concordante ca expresie generală: entrelacuri și rozete de diferite tipuri, zigzaguri și împletituri, lanțuri din zăle și vase cu flori, funii cu dublă răsucire și frize de marmură gravată cu mascheroni, un întreg univers de motive ornamentale stăpânit cu știința geometrizantă a unor meșteri care

cunoșteau regulile de compoziție ale artei islamice, iar, peste toate, o savantă colorare cu lapislazuli și o adevărată risipă de poleiri pe toată fațada confereau ctitoriei lui Vasile Lupu o înfățișare de inegalabilă bogăție, încât cu adevărat s-a putut spune despre ea că „apucă mintea cu mirare”. Cercetările anterioare au reușit să identifice originea cutărui sau cutărui motiv, stabilind după caz paternități islamice, armenesti, gruzine și așa mai departe, dar trebuie observat că nicăieri în lumea Orientului Apropiat, de unde provin cele mai multe motive decorative de la Trei Ierarhi, nu a fost obținută o asemenea compoziție de ansamblu și că – fapt deosebit de important – în cazul monumentului ieșean este vorba despre subordonarea întregii decorații unei compoziții arhitectonice tradiționale pentru Moldova. Cu alte cuvinte, oricât de neașteptat este veșmântul decorativ al strălucitei ctitorii cu care Vasile Lupu dăruia capitala țării sale, este vorba aici de o operă prin excelență autohtonă, originală, în care recunoaștem capacitatea mediului artistic local de a prelua, interpreta și reordona elementele ornamentale venite de aiurea.

Vom recunoaște aici, totodată, o anumită disponibilitate, de tip barocizant, pentru gestul retoric, pentru emfaza ornamentală, ceea ce explică o altă inițiativă ctitoricească a lui Vasile Lupu, atunci când a decis refacerea vechii biserici a mănăstirii Golia din Iași (1650 – 1653). Recurgând la serviciile unei echipe de pietrari și constructori italieni care veneau din Polonia, Vasile Lupu le-a impus un plan de tradiție moldo-venească: un triconc cu abside laterale mascate de rezalituri, cu gropniță, pronaos și pridvor.

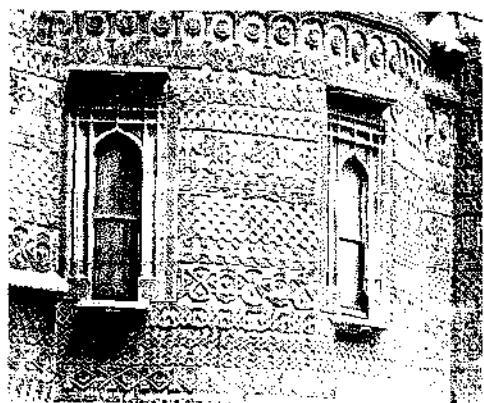
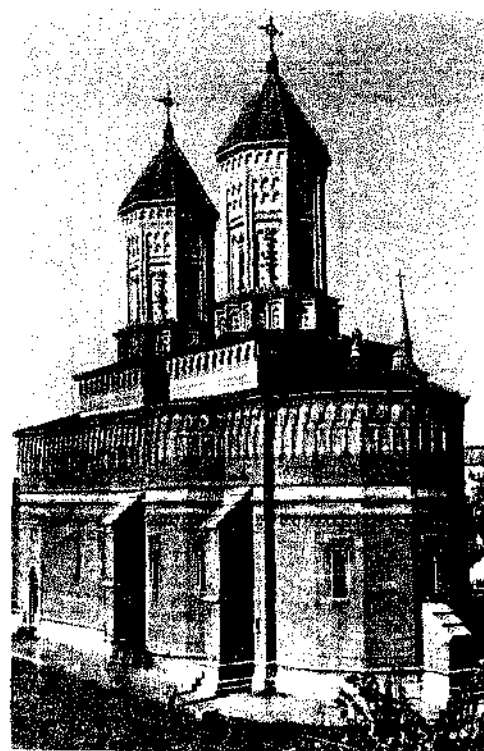
Ascultători în ceea ce privește planul și programul funcțional al edificiului, meșterii străini au îmbrăcat fațadele într-un aparat ornamental de neașteptată noutate, introducând pentru prima oară în Moldova gramatica decorativă a barocului. Executate în întregime din piatră făuită și profilată, fațadele Goliei sunt ritmate printr-o succesiune de pilaștri în „ordin colosal”, între care se află mari panouri de ferestre alcăruor ancadramente cu frontoane și mici pilaștri se inseriu armonios în compoziția generală. Turlele actuale sunt refăcute în urma incendiului din 1733 și a cutremurului din 1738, dar aspectul lor original poate fi reconstituit cu ajutorul formelor păstrate la Cașin, monument construit de către aceeași echipă de meșteri. Mai mult decât biserica Trei Ierarhi, al cărei prețios decor nu poate fi cu ușurință imitat, noua biserică a mănăstirii Golia a exercitat o puternică influență asupra monumentelor din Iași, formele sale decorative fiind interpretate și adaptate zidăriei de cărămidă, până târziu, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Vorbind despre epoca lui Vasile Lupu, nu vom uita că același domnitor i se datorează ctitorirea bisericilor Sf. Dumitru din Orhei (1638), Sf. Ioan Botezătorul din Suceava (1643), și Sf. Nicolae din Chilia Nouă (1648). Tot în timpul său, viitorul domnitor Gheorghe Ștefan a construit, la Cașin (jud. Bacău), mănăstirea cu același nume (1653), edificiu care reia cu fidelitate planul și elevația bisericii de la Golia, proporțiile fiind însă mai reduse și decorația mai sobră. Pilaștrii sunt lipsiți de capitellurile corintice de la Golia, iar cornișa și ancadramentele ferestrelor sunt mai puțin ornamentate.

În anul 1662 se termina noua zidire a bisericii mănăstirii Putna, reconstruită prin grija domnitorilor Gheorghe Ștefan și Istrate Dabija¹⁰. Reluând tipul de plan caracteristic pentru marile biserici mănăstirești din Moldova, plan pe care îl avusese și vechea biserică a mănăstirii de la Putna construită de Ștefan cel Mare, noul edificiu introduce unele



Iași, biserica mănăstirii Golia, fațada sudică și plan.



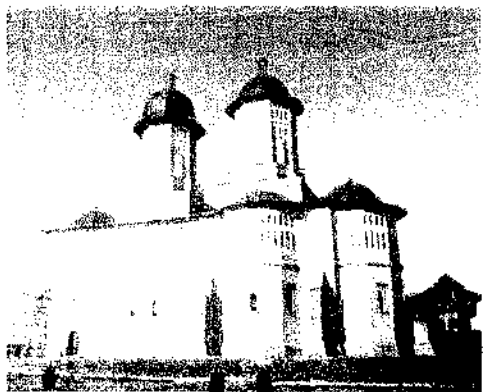
Iași, biserica Trei Ierarhi, vedere dinspre sud-est și detaliu din decorația fațadelor.



Mănăstirea Cașin (jud. Bacău), biserica, fațada sudică.



Mănăstirea Putna (jud. Suceava),
biserica.



Iași, mănăstirea Cetățuia,
biserica, fațada sudică.

inovații caracteristice epocii, atât în distribuția spațială, cât și în decorația fațadelor¹¹. Astfel, potrivit exemplului de la Galata, între gropniță și naos se află o triplă arcadă de coloane, iar fațadele sunt împărțite în două registre printr-un brâu de piatră cu aspect de funie dublu răsucită, pe fiecare registru aflându-se firide înalte cu arhivolte intrânde, după moda muntenească. Pilaștii din firidele registrului superior au aspectul unor semibalustri, iar pilaștii registrului inferior sunt terminați pe console de piatră, la partea superioară fiind ornamentați cu mici capiteli. Ferestrele au chenare de stil gotic moldovenesc și sunt însoțite de banchine de stil renascentist. La decorația părții vestice a edificiului participă în mod neașteptat mari ferestre gotice cu traforuri, reactualizând astfel, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, procedeele epocii lui Petru Rareș de la Probota și Sf. Dumitru-Suceava. O replică a Putnei, la proporții mai mici, dar de o notabilă frumusețe, este biserica Sf. Onufrie de lângă Siret (1673). Mai consemnăm, fie și în treacăt, pentru fericita lor expresie arhitectonică, bisericile de la Deleni (1669, plan mixt cu abside mascate de rezalături și turn-clopotniță găzduind pridvorul pe latura de nord)¹² și Bogdana (1670, plan triconc cu turlă pe naos, pridvor închis pe latura de vest, supraînălțat de o ascunzătoare).

În anul 1672, domnitorul Gheorghe Duca termină biserica mănăstirii Cetățuia de lângă Iași¹³. În plan și în elevație este vorba aici despre o replică simplificată a bisericii Trei Ierarhi, dar decorul fațadelor se reduce la brâul median în torsadă, încadrat de plăci decorative, registrul superior având două rânduri de arcaturi din ciubuce. La interior se regăsește decorul cu colonete și nervuri cu aspect de funie răsucită, motiv ornamental care amintește o dată mai mult de Dragomirna.

Vorbindu-se despre incintele fortificate cu înalte curtile și turnuri, despre casele domnești, despre biserici, au fost implicate nu o dată, în cele arătate mai sus, ansamblurile mănăstirești ale Moldovei secolului al XVII-lea. Pentru o deplină clarificare a problemei, vom spune acum că mănăstirile construite în Moldova secolului al XVII-lea au avut în mod frecvent o dublă funcțiune: așezământ monastic și loc de reședință sau adăpost pentru citor. Compoziția lor este în general foarte asemănătoare: în centrul incintei se află biserica principală, iar de-a lungul zidurilor de incintă care descriu, de regulă, un traseu patrulater, se află casa ctitorului, casa egumenească, chiliile călugărilor (uneori construite din lemn), cuhnia și alte acareturi. Uneori, turnul de poartă, care cumula și funcția de clopotniță, găzduia o încăpere destinată paraclisului. Dintre cele mai impozante ansambluri mănăstirești care s-au încheiat în secolul al XVII-lea amintim: Secu, Dragomirna, Bârnova, Trei Ierarhi, Golia, Cașin, Cetățuia.

În Țara Românească, primele decenii care au urmat domniei lui Mihai Viteazul au fost marcate de neîncetatele lupte și de instabilitatea scaunului domnesc, împrejurări cu totul neprielnice pentru dezvoltarea unei activități artistice de calitate. Totuși, prin strădaniile domnitorului Radu Mihnea, în anii 1614 – 1623, a fost reconstruită biserica mănăstirii Sf. Troiță din București, cu respectarea vechii dispoziții planimetrice și a elevației. Noul edificiu, care de atunci poartă numele de Radu Vodă,

constituie o transpunere în cărămidă a formelor arhitectonice pe care în Țara Românească le inaugurase biserica episcopală din Curtea de Argeș. De plan triconc cu turlă pe naos, ea posedă un pronaos dezvoltat în lărgime, încununat de trei turle, turla principală a pronaosului fiind susținută, la fel ca la Argeș, de douăsprezece coloane. Decorația fațadelor este asemănătoare cu cea de la Bucovăț, fiind alcătuită din două registre de firide înalte, cu arhivolte intrânde, separate printr-un brâu median. De la început, edificiul a avut fațadele îmbrăcate cu o tencuială albă, procedeu care de aici încolo va fi preluat tot mai des de-a lungul secolului¹⁴.

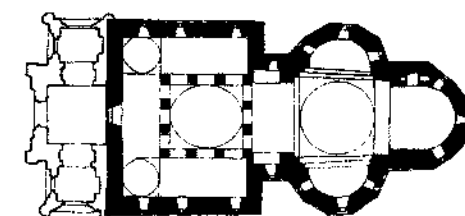
În anul 1628, un teribil cutremur, al cărui epicentru s-a aflat în părțile Vrancei, a distrus un mare număr de biserici și mănăstiri din Țara Românească, starea de ruină fiind menținută până în timpul lui Matei Basarab, în a cărui lungă și gospodărească domnie (1632 – 1654) cele mai multe au fost reconstruite cu păstrarea formelor inițiale, dar cu o firească adaptare la plastica decorativă a epocii. Este suficient să amintim că, în ceva mai puțin de un sfert de veac, au fost construite și reconstruite în Țara Românească peste cincizeci de biserici și mănăstiri, pentru a înțelege proporțiile efortului de refacere a zestrei arhitectonice a țării. Numărul mare de șantiere care au activat în paralel explică varietatea formală, varietate temperată, totuși, de sobrietatea impusă programelor și decorației noilor edificii.

Nu o dată a fost pusă în discuție existența unui stil al epocii lui Matei Basarab; dacă prin stil se înțelege unitatea, până la stereotipie, a programelor și a aparatului ornamental, atunci, fără îndoială, un asemenea stil nu a existat; dar, dacă prin stil se înțelege o anumită consecvență în gândirea formelor, o sensibilitate specifică a proporțiilor și o opțiune selectivă a modalităților decorative, atunci se poate vorbi despre un stil bine încheiat, iar epoca lui Matei Basarab ne apare ca una dintre cele mai rodnice din istoria arhitecturii noastre vechi.

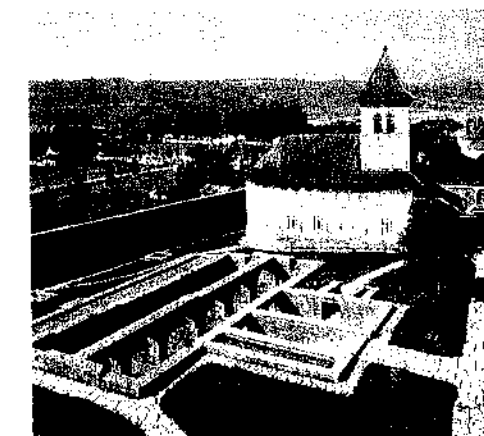
Dintre multele preocupări ale constructorilor epocii, două rețin cu precădere atenția. Este vorba în primul rând de realizarea unui turn-clopotniță pe pronaos și de asigurarea unui acces către încăperea clopotelor, de regulă sub forma unui turnuleț, cu scară în spirală, alăturat fațadei nordice. Prezența turnului-clopotniță pe pronaos conferă edificiilor o înfățișare mai viguroasă, pe care expresiva asimetrie creată de turnulețul cu scară o pune în valoare. Turnul-clopotniță apare atât la biserici de plan dreptunghiular (Gherghița, 1641; Strehaia¹⁵, 1645; Golești, 1646; Sfinții Împărați – Târgoviște, 1650; Coiani-Mironești, 1671), cât și la biserici de plan triconc (Călinești, 1646 – cu transformări ulterioare; Cornet și Băjești, 1666; acestea din urmă datorate meșterului zidar Dragomir).

O a doua preocupare reprezentativă a epocii privește realizarea pridvorului deschis cu arcade și coloane de cărămidă. Pridvoarele deschise au fost construite la bisericile mănăstirilor Arnota, Clocociov, Plătărești, Gura-Motului¹⁶, adoptarea acestui element de legătură între interior și exterior urmând să se generalizeze în a doua jumătate a secolului. Deschiderile nu prea mari și masivitatea suporturilor de zidărie conferă pridvoarelor epocii lui Matei Basarab o înfățișare robustă, bărbătească, în consens cu formele generale ale edificiilor a căror compoziție o întregesc.

Analizând formele de plan și organizarea volumelor arhitectonice, constatăm că, în continuarea tradiției statornice în secolul al XVI-lea, a fost păstrată distincția între bisericile-paraclis, pe de o parte, și bisericile



București, biserica mănăstirii Radu
Vodă, vedere dinspre sud-est și planul.



Mănăstirea Strehaia (jud. Mehedinți).

¹¹ Cu privire la Putna, V. Drăguț (*Arta creștină*, 4, 1985, p. 118), nota că „cea mai recentă monografie cu valoare de referință pentru stadiul actual al cercetării este: Cristian Moisesescu, M. A. Musicescu, A. Șirli, *Putna*, București, 1982” (CM).

Târgoviște, biserica Stelea, fațada sudică și fațada vestică.



de mănăstire sau parohiale, pe de alta. Cu puține excepții, bisericile-paracelis sunt de plan dreptunghiular, având de regulă un turn-clopotniță și pronaos (Gherghița, Golești, Cotani-Mironești, Dobreni, Vlădești-Muscel).

Un grup cu probleme tipologice mai complicate este acela al bisericilor de plan triconc.

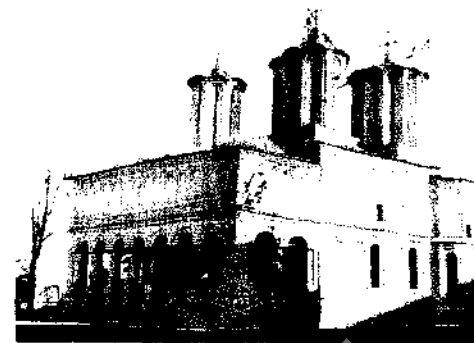
Varianta cea mai simplă, amintind de vechile ctitorii de la Brădetu-Argeș și de la Ostrov-Călimănești, este reprezentată de bisericile de plan triconc cu turlă pe naos, fără altă complicație de plan și de elevație (biserica schitului Crasna-Gorj, 1636; biserica schitului Topolnița-Mehedinți, 1646)*.

Un alt grup, deosebit de important prin semnificație și modalități de interpretare, este cel al bisericilor care au avut ca prototip biserica mănăstirii Dealu, vestita ctitorie a lui Radu cel Mare. În patru cazuri, este vorba despre reconstrucții ale unor edificii anterioare, distruse toate de cutremurul din 1628 (Clocociov, 1645; Plumbuita, 1647; Buzău, 1649; Gura Motrului, 1653), alte două biserici sunt ctitorii noi ale domnitorului Matei Basarab și doamnei sale Elena (Plătărești, 1646; Brebu, 1650). Presupunând că monumentele anterioare avuseseră o înfățișare inspirată de biserica de la Dealu, fapt întru totul explicabil dacă se are în vedere că prima biserică episcopală din Buzău fusese construită tot de Radu cel Mare, s-ar putea întrevedea aici un anumit respect pentru formele tradiționale. Credem, însă, că interpretarea poate fi nuanțată, în sensul unei întoarceri programatice către modelul de prestigiu pe care îl oferă biserica mănăstirii Dealu, ipoteză în raport cu care întreaga politică constructivă a lui Matei Basarab dobândește o semnificație deosebită. Trebuie adăugat de îndată că preluarea modelului de la Dealu nu s-a făcut la modul conformist, dimpotrivă, meșterii epocii au demonstrat o reală fantezie în mănuierea formelor. Numai în două cazuri (Buzău și Brebu) pronaosul a beneficiat de o tratare amplificată în lungime cu două travee, traveea răsăriteană fiind acoperită cu două turle. În toate celelalte cazuri, pronaosul se reduce doar la traveea supraînălțată de turle, iar spre

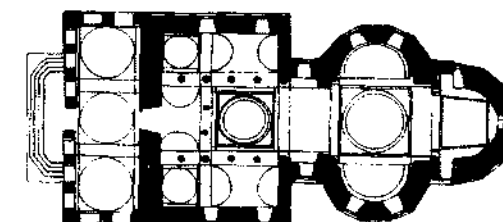
* Cercetări recente au stabilit că prima biserică a schitului Topolnița datează de la sfârșitul secolului al XIV-lea, prezentând consonanțe planimetrice și spațiale cu lăcașul de la Vișina (jud. Gorj), ambele influențate de curentul isihast promovat de călugărul Nicodim. În anul 1646 a fost adăugat pronaosul, ca urmare a inițiativei ctitoricești a vel agăi Lupu Buliga (Cristian Moisescu, *Date noi privind vechimea și arhitectura bisericii mănăstirii Topolnița (jud. Mehedinți)*, „RMP”, LXIV, 1-2, 1995, p. 15-19 (CM).



Mănăstirea Brebu (jud. Prahova), biserica, vedere dinspre nord-vest.



București, catedrala mitropolitană Sf. Constantin și Elena, vedere dinspre sud-vest și plan.

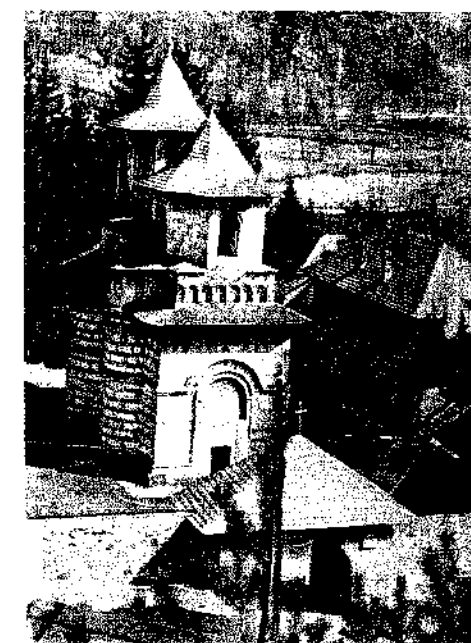


vest există un pridvor deschis. Potrivit soluțiilor la care se ajunsese încă din secolul al XVI-lea, decorația fațadelor este organizată în două registre despărțite printr-un brâu median. Imitând îndeaproape compoziția decorativă de la Dealu, biserica episcopală din Buzău are ambele registre decorate cu arcaturi de ciubuce, în timp ce la celelalte monumente s-a adoptat varianta de la episcopala Argeșului, registrul inferior fiind decorat cu panouri dreptunghiulare.

Reconstruirea bisericii mănăstirii Sadova, în anul 1640, a prilejuit reluarea unui alt tip de monument mai vechi și anume Bucovățul. De plan triconc, cu turlă pe naos, biserica mănăstirii Sadova este caracterizată prin generoasa tratare a pastoforiilor, decorația fațadelor (din nefericire incisiv transformată) fiind și ea aidoma cu cea de la Bucovăț. Un reprezentant mai modest ca dimensiuni și ușor rusticizat ca expresie este biserica din Ciutura-Dolj (1654). În mod excepțional, poate la cererea domniei, la biserica mănăstirii Căldărușani (1638) constructorii s-au inspirat și din planul atât de complex al bisericii episcopale din Curtea de Argeș. Aici, pronaosul este dezvoltat în lărgime, dar în spațiul său se află nu doisprezece, ci numai doi stâlpi care susțin sistemul de boltire, încununat, după modelul bisericii Dealu, numai cu două turle pe traveea răsăriteană.

Un alt caz de originală preluare a unui model mai vechi se înregistrează la biserica Sf. Dumitru din Craiova. Reconstruind, în anul 1651, vechea ctitorie a boierilor Craiovești, Matei Basarab a adoptat tipul de plan cruce greacă înscrisă, în varianta bisericii domnești din Târgoviște, cu două turle pe pronaos și pridvor pe latura de vest. Decorația fațadelor era compusă din contraforturi și din două registre de arcaturi, cu arhivolte intrând aidoma ca la Bucovăț și, tot ca acolo (ca de altfel la atâtea monumente din secolul al XVI-lea), din alternarea asizelor de cărămidă cu panourile de tencuială în casete. De observat că, în decorul atât de bogat al paramentului, erau înglobate și contraforturile, integrate astfel unei viziuni muntenești.

Un monument de excepție al epocii este noua biserică Stelea din Târgoviște, ctitorită de către Vasile Lupu, în anul 1645, în semn de pace cu Matei Basarab, al cărui scaun ambițiosul domnitor moldovean încercase, zadarnic, să-l smulgă pentru fiul său Ioan. Preluând compoziția planimetrică și spațială a bisericii Trei Ierarhi din Iași, biserica Stelea este un triconc cu două turle, una pe naos și alta pe pronaos, pe latura de vest aflându-se un pridvor. Sistemul de boltire, cu folosirea arcelor piezișe etajate, turlele octogonale cu două baze stelate, ancadramentele



Schitul Cornetul (jud. Vâlcea), biserica.

de piatră de stil gotic moldovenesc sunt tot atâtea elemente care fac evidentă prezența unor meșteri trimiși de Vasile Lupu. Dar decorația fațadelor organizată în două registre de arcaturi, bigeminate în partea superioară și simple la partea inferioară, indică prezența unor meșteri munteni, în ansamblu biserica Stelea oferind o interesantă sinteză între formele arhitectonice ale celor două școli: din Moldova și din Țara Românească.

Dacă, din punct de vedere al sistemului de boltire, biserica Stelea a rămas fără ecou, ancadramele de piatră cu baghete încrucișate de tip gotic moldovenesc au fost preluate de îndată și ele se regăsesc la un număr mare de monumente din vremea lui Matei Basarab (Sfinții Împărați, Gura Motrului, Plumbuita, biserica Târgului din Târgoviște, biserica din Săcueni-Dâmbovița, etc.). Unul dintre meșterii pietrari care a contribuit la răspândirea acestor ancadrame se numea Lupu, semnătura sa pe portalul vestic al bisericii mănăstirii Brebu fiind în acest sens relevantă. Un alt element preluat de la biserica Stelea a fost contrafortul, utilizat mai ales ca element cu caracter decorativ. La biserica Sfinții Împărați din Târgoviște, la biserica din Săcueni-Dâmbovița, la biserica Sf. Dumitru din Craiova, contraforturile sunt integrate compoziției generale, fiind decorate cu aceleași forme de parament și de modenatură ca și restul bisericii. Tot în legătură cu biserica Stelea trebuie considerată și prezența bumbilor de ceramică smălțuită pe fațadele turnului clopotniță din Câmpulung, pe fațadele bisericii din Vlădești-Muscel sau, ceva mai târziu, pe fațadele bisericii schitului Cornetul (jud. Vâlcea).

Dar, pentru a înțelege mai bine puterea de împlinire și largul orizont cultural artistic al epocii lui Matei Basarab, este necesar un popas și asupra altor aspecte ale inițiativelor ctitoricești din acea vreme. Astfel, merită să fie remarcată grija pe care Matei Basarab a avut-o pentru construirea de biserici și mănăstiri în zona de câmpie a Dunării, până în vecinătatea marelui fluviu. Dacă, în timpul înaintașilor săi, cele mai multe așezăminte domnești și boierești trebuiau căutate în zonele de deal și de sub munte, Matei Basarab s-a arătat interesat cu precădere de zona de câmpie, construind și reconstruind numeroase mănăstiri și biserici (Măxineni-Brăila, 1637; Slobozia-Ialomița, 1634; Căldărușani, 1638; Sadova-Dolj, 1640; Plătărești, 1646; Negoști-Giurgiu, 1649; Drăgănești-Teleorman, 1647). Privind harta acestor ctitorii de câmpie, se impune atenției două constatări: în primul rând este vorba despre un mare efort de reorganizare teritorială, condiționat de dezvoltarea agriculturii cerealiere; în al doilea rând, știind că toate mănăstirile erau prevăzute cu un sistem defensiv propriu, putem recunoaște grija pentru o mai strânsă supraveghere a mișcării turcilor din raialele de pe linia Dunării. Urmând a reveni asupra ctitoriilor sale din Transilvania – la Porcești, Hunedoara etc. – menționarea lor aici are doar rostul de a pune în evidență generoasa deschidere culturală a epocii lui Matei Basarab.

Continuând politica de sprijinire materială și spirituală a popoarelor balcanice căzute sub stăpânire otomană, Matei Basarab a intervenit, asemenea înaintașilor săi, cu numeroase daniș la Athos, la Meteore, la mai multe așezăminte din Serbia și Bulgaria. Tot lui i se datorează ctitorirea bisericilor Sf. Paraschiva și Sf. Pantelimon din Vidin și a bisericii Apostolii Petru și Pavel din Șviștov, toate construite din blocuri de piatră, pe plan dreptunghiular, cu bolți în semicilindru, cu dublouri.

După domnia lui Matei Basarab, în pofida situației destul de tulburi din țară, activitatea constructivă a continuat într-un ritm susținut, un rol

important în acest sens revenind marilor boieri ai țării. Interpretând formele statornice în epoca lui Matei Basarab, meșterii constructori au reușit, nu o dată, să realizeze edificii de notabilă frumusețe arhitectonică, în unele cazuri intervenind importante modificări ale programelor cunoscute.

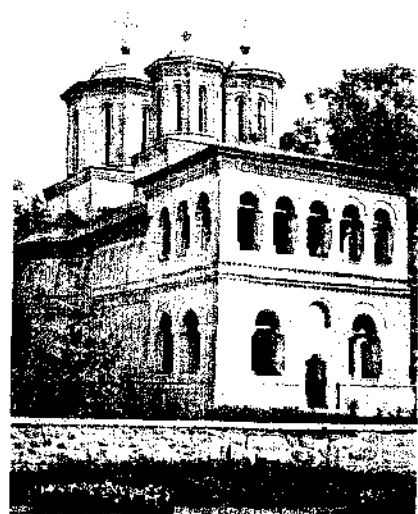
În anii 1654 – 1658, domnitorul Constantin Șerban (Cârnu) a construit biserica Sf. Împărați Constantin și Elena din București, cu intenția de a face din ea noua catedrală mitropolitană a țării. Reluând compoziția arhitectonică a bisericii episcopale de la Argeș, cu pronaos dezvoltat în largime și încununat cu trei turle, constructorii au realizat un edificiu robust și bine proporționat, caracterizat prin renunțarea la verticalitatea ctitoriei lui Neagoe Basarab, în folosul unei compoziții orizontalizate, solid așezată pe suprafața solului. Pe latura de vest se află un amplu pridvor cu coloane de cărămidă, abil integrat compoziției generale a edificiului. Interesantă este și biserica Sf. Gheorghe din Pitești (1656)⁽¹⁶⁾, la care a fost preluat încă o dată modelul de la Dealu, cu două turle pe pronaos, dar pe latura de vest se află un pridvor supraînălțat de un foișor cu arcade de cărămidă, soluție originală care va fi preluată, ceva mai târziu, la biserica Trei Ierarhi din Filipești de Pădure (1688) cu particularitatea că, acolo, atât pridvorul cât și foișorul sunt de plan poligonal. Mai amintim bisericile Sf. Ion din Focșani (1663 – 1664), Băjești (1666) și Cornetul (1666) – acestea din urmă datorate meșterului zidar Dragomir – monumente care prelungesc în timp momentul stilistic al epocii lui Matei Basarab, asigurând totodată trecerea spre epoca imediat următoare.

Odată cu domnia lui Șerban Cantacuzino (1678 – 1688) se inaugurează o nouă etapă de căutare și experiențe în domeniul arhitecturii bisericesti din Țara Românească, experiențe care nu privesc tipurile structurale de bază, ce vor fi păstrate în continuare, ci în primul rând modificarea proporțiilor și a aparatului ornamental, sub semnul unei viziuni marcate de eleganță și rafinament. Principala ctitorie a lui Șerban Cantacuzino, mănăstirea Cotroceni (1679), avea o biserică¹⁷ îndeaproape inspirată de episcopa de la Curtea de Argeș, preluând totodată și ideea pridvorului de la biserica mitropoliei din București. Dacă în interior folosirea coloanelor octogonale de piatră împodobite cu stilizări de stalactite de inspirație arabo-otomană ar putea să pară o simplă repetare a modelului argeșean, la pridvor același tip de coloane în combinație cu arcade largi asigurau edificiului o expresie aerată ca niciodată până aici. Același tip de pridvor, de admirabile proporții, se regăsește patru ani mai târziu la biserica Doamnei din București (1683), paraclis al caselor domnești și având, tocmai de aceea, un plan dreptunghiular; de asemenea, a fost adăugat bisericii mănăstirii Dintr-un Lemn.

Este demn de menționat faptul că autorul prezumat al coloanelor de piatră ce împodobesc ctitoriile lui Șerban Cantacuzino este meșterul moldovean Gligorie Cornescu. Venit în Țara Românească încă din 1674, Gligorie Cornescu a executat mai întâi una dintre primele lucrări de restaurare pe care o cunoaștem la monumentele noastre, refăcând cu miga decorația sculptată de pe fațada bisericii episcopale de la Curtea de Argeș. De acolo a putut prelua modelul de coloană octogonală cu stalactite, preluare justificată și de moda orientalizantă, tot mai puternică în vremea sa.

Începută în vremea lui Șerban Cantacuzino, modificarea de expresie

¹⁷ Biserica a fost demolată în anul 1984 (TS).



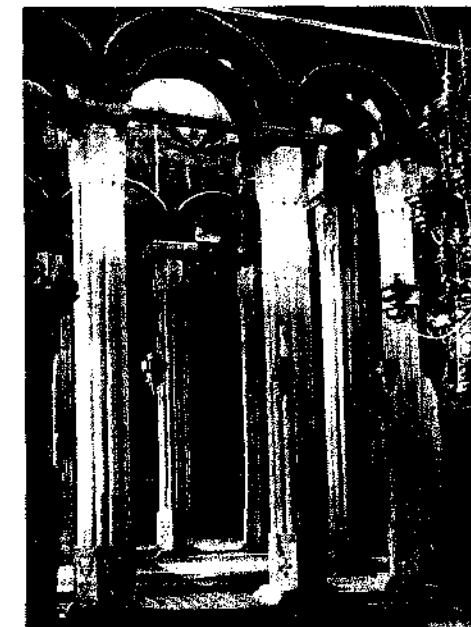
Pitești, biserica domnească Sf. Gheorghe.



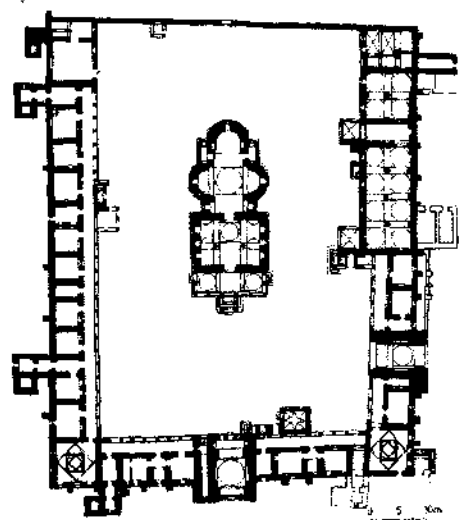
Filipești de Pădure, biserica Trei Ierarhi.



Focșani, biserica domnească Sf. Ioan.



București, biserica fostei mănăstiri Cotroceni, coloane din pronaos.



Mănăstirea Hurez (jud. Vâlcea);
biserica mare, vedere dinspre sud-vest;
planul general al mănăstirii.



a arhitecturii din Țara Românească a continuat sub domnia lui Constantin Brâncoveanu (1688 – 1714), reușind să se închege într-o nouă atitudine stilistică, aflată în deplină consonanță cu toate celelalte domenii de creație artistică: sculptură, pictură, artă decorativă, etc. și justificând astfel denumirea de *artă brâncovenească*. Așa cum s-a putut observa și la monumentele lui Șerban Cantacuzino, nici în epoca lui Constantin Brâncoveanu nu au fost operate modificări esențiale privind planul și elevația noilor ctitorii: planul dreptunghiular este utilizat în continuare pentru paraclise, planul triconc se regăsește cu precădere în ambianța lăcașurilor mănăstirești, fiind păstrată din epoca lui Matei Basarab ideea turnului-clopotniță pe pronaos (Mamu, 1696; Fundenii Doamnei, 1699). La biserica mare a mănăstirii Hurez atrage atenția interpretarea în forme simplificate a planului episcopalei de la Argeș, dar numai cu o singură turlă pe pronaos, care se descarcă, prin intermediul arcelor mari, parțial pe zidul despărțitor și parțial pe două coloane libere de cărămidă.

Principalele inovații ale arhitecturii brâncovenești se cer căutate în modul de elaborare a formelor, de regândire a proporțiilor, în importanța acordată pridvoarelor și, mai ales, în plastica decorativă. Mai zvelte decât în deceniile anterioare, dar fără accente de exagerată verticalitate, bisericile epocii lui Constantin Brâncoveanu beneficiază de o sesizantă armonie a volumelor construite, admirabil puse în valoare de veșmântul alb al tencuielilor pe a căror suprafață se lasă descifrate cu ușurință modernaturile arhitectonice și ancadramentele înflorite de piatră. Depășind tradiționala funcție de spațiu de legătură dintre exterior și interior, pridvorul dobândește acum calitatea de principală podoabă a bisericilor, fiind înzestrat cu un decor sărbătoresc: coloane de piatră, drepte sau în torsadă, cu baze și capiteluri de tip compozit, portaluri somptuoase pentru intrarea în biserica propriu-zisă, picturi murale.

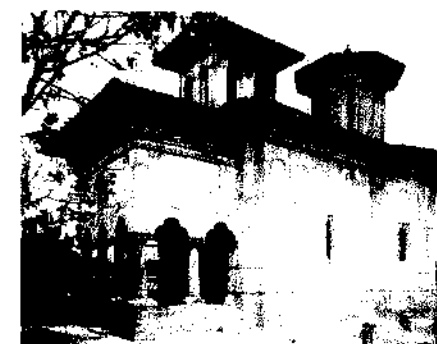
Dacă se trece în revistă eclectica varietate a ornamentelor, dacă se consideră numai frenezia decorativă și voluptatea somptuosului, repede s-ar putea crede că monumentele epocii brâncovenești au căzut pradă unei atitudini barocizante lipsită de măsură ansamblurilor și de distincția detaliilor. Nimic mai neadevărat, pentru că, dincolo de această diversitate, ansamblurile decorative sunt organizate în compoziții de rafinată rigoare, lăsând să se întrevadă veghea statornică a bunului gust, rafi-

namentul cărturăresc al ansamblurilor artistice și, deopotrivă, savanta cumpănire a bogatului repertoriu aflat la dispoziție. Într-adevăr, privind biserica mare a mănăstirii Hurez, putem recunoaște cu ușurință mai multe elemente decorative: împărțirea fațadelor în două registre decorate cu arcaturi și panouri potrivit sistemului tradițional muntenesc de modernatură arhitectonică, ferestrele cu ancadramente de stil gotic moldovenesc, banchinghe de piatră de stil renascentist, coloanele baroce ale pridvorului, ghișanurile stucate de obârșie orientală. Dar toate aceste elemente ornamentale, atât de diferite și care ar putea fi considerate contradictorii, se adună pe fațadele Hurezului într-o compoziție perfect coerentă, pe cât de originală și de neconfundat, pe atât de nobilă ca expresie.

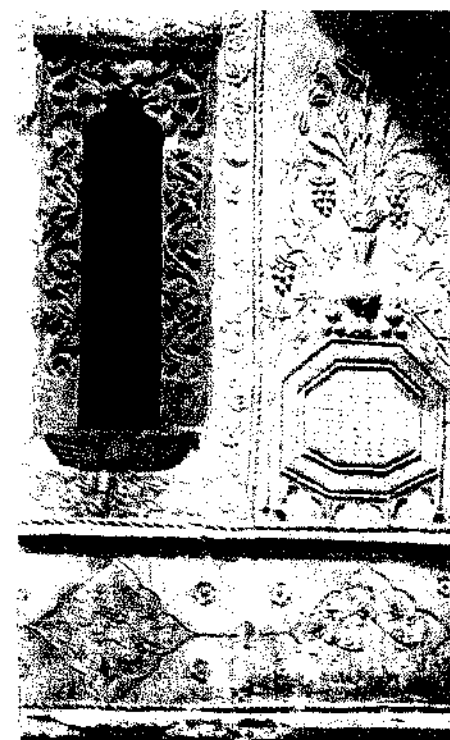
Calitatea compozițiilor decorative poate fi recunoscută și la alte ctitorii domnești (Mamu, 1696, biserica mare a mănăstirii Brâncoveni, 1699), de asemenea la principalele ctitorii datorate înalților demnitari ai epocii, un loc de frunte fiind rezervat bisericilor construite de spătarul Mihail Cantacuzino (biserica Adormirea din Râmnicu-Sărat, 1690 – 1696; biserica mănăstirii Sinaia, 1695; biserica Fundenii Doamnei, 1699; biserica Coltea din București, cca. 1700). Alături de acestea, se cuvine a fi amintite biserica mănăstirii Berca (1694) și biserica din Bordești (1698).

Este comună pentru toate aceste monumente o decorație sculptată neobișnuit de bogată, localizată la ancadramentele ferestrelor, la portaluri, la coloanele pridvorului, de asemenea la coloanele despărțitoare dintre pronaos și naos. Urmând a reveni asupra acestei decorații la capitolul consacrat sculpturii, vom remarca, deocamdată, particularitățile sale barocizante, atât ca repertoriu decorativ (vrejuri vegetale, coloane în torsadă, capiteluri, reprezentări antropomorfe și zoomorfe), cât și ca interpretare. Considerarea unilaterală a acestei ornamentații a permis să se vorbească despre un baroc brâncovenesc, apreciere pripită, dacă se ține seama de structurile mai degrabă clasicizante ale edificiilor. Nu vom neglijă totuși gustul barocizant pentru fastul decorativ, gust pentru a cărui satisfacere s-a recurs deseori și la ornamentele de obârșie orientală. În acest sens, cea mai surprinzătoare apariție este horbota ornamentelor de stuc care acoperă fațadele bisericii Fundenii Doamnei, ctitorie a spătarului Mihail Cantacuzino. Palate orientale, chiparoși, mese cu fructe, păuni, flori, un întreg univers decorativ de obârșie persană îmbracă fațadele acestui grațios monument din marginea Bucureștiului.

Dar cea mai convingătoare demonstrație pe care o poate face arhitectura brâncovenească, ajunsă la maturitate în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea, este oferită de marele așezământ monastic de la Hurez. Conceput potrivit unor trasee regulatoare, ce pot fi puse în legătură cu principiile Renașterii, ansamblul mănăstirii Hurez este ordonat în funcție de axa cardinală est-vest: în centrul incintei de plan patrulater, se află biserica mare, iar pe latura de vest paraclisul, pus în evidență prin înălțarea sa deasupra trapezei. Pe latura de sud se află turnul-clopotniță, care protejează și accesul în mănăstire, pe aceeași latură fiind situată și casa domnească despre care a fost vorba mai înainte. Latura de nord este rezervată lungului corp al chiliilor, iar în colțurile vestice ale incintei se află bucătăria și brutăria. La unitatea de expresie a ansamblului participă lungile galerii, cu arcade și coloane de piatră, care împodobesc cu ritmurile lor elastice fațadele de nord, de vest



București, biserica Fundenii Doamnei,
vedere dinspre sud-vest.



București, biserica Fundenii Doamnei,
detaliu din decorația de stuc: vas cu flori.



Turnu Roșu (jud. Sibiu), biserica ctitorită de Matei Basarab, tablou votiv pe fațada nordică – 1754.



București, biserica fostei mănăstiri Cotroceni, portalul, detaliu.

și parțial de sud ale interiorului de incintă, stabilind o prețioasă concordanță cu elegantul pridvor al bisericii mari. Prezența mai gravă a casei domnești este înviorată de cele două foșoare cu scară. Peste tot, albul imaculat al tencuielilor, pe ale căror suprafețe pietrele sculptate și decorațiile în stuc intervin cu prețiozitatea unor giuvaieruri.

În secolul al XVII-lea, românii din Transilvania au fost în continuare supuși grelelor persecuții statuate încă din secolele precedente. La acestea s-au adăugat represaliile nobilimii nemulțumite de entuziasmul cu care iobagii români îl întâmpinaseră pe Mihai Viteazul. În aceste condiții, nu au putut fi construite decât mici biserici de lemn, ca acelea de la Sighetul Silvaniei (jud. Sălaj, 1632); Honțisor (jud. Arad, 1651); Târnăvița (jud. Hunedoara, 1655). Păstrând formele tradiționale, care se regăsesc la bisericile de lemn din toată țara, aceste mici ctitorii țărănești sunt de plan dreptunghiular, construite din bârne dispuse în cununi orizontale, au naosul boltit în semicilindru și pronaosul tăvănit. Principala lor podoabă constând din ciopliturile executate din bardă. Puținele biserici de zid au fost înălțate prin râvna unor ctitori din Moldova sau din Țara Românească. Biserica din Teiuș (ulterior transformată) a fost construită în anul 1606 de Mihai Raț, unul dintre căpitani ai lui Mihai Viteazul. În anul 1634, cu ajutorul lui Matei Basarab, era reparată și transformată biserica Sf. Nicolae din Hunedoara. Tot lui Matei Basarab i se datorează construirea bisericii din Porcești (azi Turnu Roșu – jud. Sibiu), în anul 1653. Mărită ulterior, ea păstrează nucleul inițial, prezentând un plan dreptunghiular cu boltiri în calote semisferice, iar pe fațade păstrează un decor de tip muntenesc cu registre de arcaturi separate printr-un brâu median. În anul 1658, voievodul Constantin Șerban, pribeag în părțile Crișanei, reconstruia biserica din Tinăud (jud. Bihor), iar în anii 1690 – 1691, boierii Bălăceni construiau biserica ortodoxă din Bungard (jud. Sibiu). Lui Constantin Brâncoveanu i se datorează cea mai importantă ctitorie construită în secolul al XVII-lea în Transilvania, biserica Sf. Nicolae din Făgăraș (1698). De plan dreptunghiular cu turn-clopotniță deasupra pronaosului, ea are pe fațada vestică un frumos pridvor cu arcade în plin cintru și coloane octogonale de cărămidă, amintind prin robustețea formelor de monumentele epocii lui Matei Basarab.

Sculptura

Urmând tradiția statornicită în secolele anterioare, principalul domeniu de manifestare al sculpturii în piatră a fost acela al decorației monumentale. În Moldova, ancadramentele de stil gotic – portaluri și ferestre în arc frânt sau cu baghete încrucișate – intrate în mod statornic în morfologia arhitecturii locale, se regăsesc la marea majoritate a monumentelor din secolul al XVII-lea, deseori însoțite cu băncine renascentiste (Dragomirna, Bârnova, Trei Ierarhi). Uneori, în condițiile unor interpretări mai libere, profilurilor de stil gotic le sunt alăturate mici reliefuri cu rozete, flori și chiar vrejuri vegetale, lăsând să se întrevedă procesul caracteristic secolului, de absorbire a unei morfologii decorative de obârșie orientală (paraclisul de la Zamca, Solca, Buhalnița etc.).

Ancadramentele de stil gotic moldovenesc s-au răspândit și în Țara Românească, sub autoritatea ctitoriei lui Vasile Lupu, de la Stelea, cu

participarea neîndoieabilă a unor meșteri pietrari veniți din Moldova, ca acel Lupu care semna portalul vestic al bisericii mănăstirii Brebu. Astfel de ancadramente pot fi văzute la biserica Sfinții Împărați din Târgoviște, la biserica fostei mănăstiri Verbila, la biserica din Săcueni-Dâmbovița, la biserica mănăstirii Cotroceni, etc. Dar foarte curând are loc și o contaminare cu elemente decorative de expresie orientală, în special mici reliefuri florale (biserica mănăstirii Plumbuita, biserica din Coiani-Mironcești, etc.). Convingerea de elemente gotice și orientale este lesne de explicat, atât în Moldova, cât și în Țara Românească, din prima jumătate a secolului al XVII-lea, știind că, încă din 1609, biserica mare a Dragomirnei adoptase un abundent decor sculptat pentru fațadele turlei, iar la Trei Ierarhi fațadele monumentului erau în întregime împodobite cu entrelacuri și reliefuri pe teme vegetale, într-o interpretare de tip oriental, tot orientală fiind compoziția decorativă a portalurilor bisericii Golia. În aceeași vreme, Stoica maistorul executa portaluri și ancadramente cu decorație de proveniență orientală pentru biserica din Golești, pentru biserica Sf. Treime din Pitești și tot lui i-ar putea fi atribuită frumoasa decorație sculptată a fântânii din Vieroși-Argeș. Gustul pentru înflorit era stimulat, în această epocă de neașteptate confluențe stilistice, prin decorația barocă a fațadelor bisericii Golia din Iași.

Aceeași sensibilitate pentru abundența decorativă poate fi recunoscută și în Transilvania^{*)}, ca în cazul unor ancadramente principial renascentiste de la castelul Criș, dar al căror decor cu flori (1646) este atât de asemănător cu cel al unor ancadramente de la Zamca și de la Râșca. Din anii de mijloc ai secolului al XVII-lea datează piciorul amvonului bisericii reformate din Cluj, operă datorată meșterului Benedek din acel oraș (1646) și amvonul bisericii reformate din Făgăraș^{**)}, lucrări care rețin atenția prin modul foarte original de interpretare a elementelor vegetale: vrejuri, floarea de dovleac, rozeta. Traseele nervoase și o anume involburare compozițională ar putea părea termen de referință pentru o concepție barocă dacă formele nu ar fi temperate ca relief, în spiritul unei sensibilități decorative în care se recunosc și amintirile orientale. Acest mod de interpretare care, în cele din urmă, se dovedește a nu fi nici propriu-zis baroc nici oriental, ci profund autohton, va fi regăsit, în continuare, în epoca lui Constantin Brâncoveanu, participând în mod hotărâtor la definirea stilistică a multor monumente.

Între timp, o nouă viziune decorativă se insinuase și în Țara Românească. La biserica mănăstirii Cotroceni (1679), unde ancadramentele erau de tip moldovenesc, iar coloanele de la pronaos și de la pridvor prezentau forme decorative de expresie otomană, portalul se caracteriza printr-o combinație de elemente din ambianța Renașterii târzii, semnificativă fiind apariția capetelor de îngeri – timidă manifestare a unor sculpturi antropomorfe. Tot la Cotroceni, în compunerea porticelor unor chilii se aflau coloane ale căror baze și capiteli erau din abundență împodobite cu motive florale și vegetale, într-o concepție decorativă de tip barocizant. Toate aceste căutări cu caracter experimental aveau să se împlinească într-o nouă gramatică a formelor încă din primul deceniu al domniei lui Constantin Brâncoveanu, o substanțială contribuție având la acest proces spătarul Mihail Cantacuzino.

Într-adevăr, tocmai ctitoriile acestui înalt demnitar (Râmnicu Sărat,

^{*)} Nicolae Sabău, *Sculptura barocă în România*, București, 1992, passim (TS).

^{**)} Amvonul pare a data mai curând de la restaurarea din 1705 (TS).



Făgăraș, biserica reformată, amvonul, detaliu.



Golești, biserica, chenarul ușii (1646).



Mira pietrarul (?), portalul bisericii Colțea din București (detaliu).



Mănăstirea Hurez, biserica mare, coloanele pridvorului.

Sinaia, Fundenii Doamnei, Colțea și, probabil, Titireciu) prezintă cele mai abundente decorații sculptate în piatră la ancadramentele ferestrelor, la portaluri și la coloanele pridvorului. Potrivit tradiției, spătarul Mihail Cantacuzino ar fi făcut studii în Italia și ar fi practicat el însuși sculptura. Neconfirmată de documente, tradiția ar putea fi legitimată tocmai prin unitatea stilistică a ctitoriilor sale, prin constanta preferință pentru ancadramentele de fereastră decorate cu vrejuri vegetale și capete de îngerași, pentru coloane cu capiteluri compozite și fusuri în torsadă îmbrăcate cu ghirlande vegetale, dar mai ales pentru portalurile a căror compoziție arhitectonică generală face evidente amintirile Renașterii. În cazul portalurilor, cu al lor bogat aparat ornamental, este necesară considerarea unui original proces de sinteză: profilurilor arhitectonice regularizatoare li se alătură vrejuri vegetale, figuri de îngeri și de sfinți, un loc de onoare fiind rezervat inscripției dedicatorii, ea însăși interpretată într-o viziune decorativă și, mai presus de toate, însemnelor heraldice: pajura bicefală de tradiție imperială și acvila conturnată a Țării Românești.

Dincolo de orice posibilă analogie trebuie observat că acest tip de portal nu există nicăieri în altă parte, fiind vorba despre o elaborare originală a mediului artistic autohton^{*)}.

De o particulară somptuozitate și frumusețe sunt portalurile de la bisericile Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat, mănăstirii Sinaia, Fundenii Doamnei și Colțea din București. Primele două portaluri par a fi semnate de meșterul Mira, pe care îl bănuim și autor al celorlalte două, lui revenindu-i un rol important în formarea mai multor meșteri pietrari solicitați pentru decorarea numeroaselor ctitorii cantacuzine, de asemenea pentru ctitoriile boierești contemporane. Meșterul Gheorghe a executat decorația sculptată cu ghirlande florale, vrejuri de frunză de vie, capete de îngeri și lei a mănăstirii Berca (jud. Buzău), ctitorie a marelui stolnic Mihalcea Căndescu (1694 – 1698). Abundentă este și decorația vegetală a ancadramentelor bisericii din Afumați, ctitorie a marelui cărturar care a fost stolnicul Constantin Cantacuzino (1696).

Mai sobră, respectând compoziția de o nobilă vigoare arhitectonică și decorativă a marelui ansamblu, pietrăria mănăstirii Hurez, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu, a fost executată de Vucașin Caragea al cărui portret apare, alături de al altor meșteri, în pictura pridvorului. Robuste, dar nu lipsite de eleganță, coloanele pridvorului bisericii mari de la Hurez sunt decorate cu motive vegetale de inspirație barocă, recompuse și interpretate în spiritul unei viziuni decorative orientalizante, ceea ce pare a confirma ipoteza că meșterul era dalmatin. De o remarcabilă frumusețe este portalul vestic, operă care armonizează rigoarea geometrizantă a compoziției generale cu o decorație exuberantă. Părțile laterale ale portalului sunt împodobite cu vrejuri meandrice a căror unduire este pusă în valoare de mișcarea subtil variată a frunzelor și florilor. Pe lintel, două medalioane cu frunze de laur conțin stema Țării Românești și pajura bicefală a Cantacuzinilor. Deasupra, asemenea unui frontispiciu, se află pisană cu litere excizate, întregul text fiind înșădărat cu vrejuri meandrice. Compoziția decorativă a portalului principal de la Hurez a constituit un model deseori urmat de pietrării din secolul al XVIII-lea.

Nu demult a fost făcută observația, justificată până la un punct, că

^{*)} Tipul de portal de la Râmnicul Sărat are o analogie directă în portalul exterior al Universității din Padova și asemănări remarcabile cu fațada bisericii din Golbq, Polonia, din 1628-1637 (TS).



Mănăstirea Dragomirna, pisană cu stemă a domnitorului Miron Barnovschi.

portalurile brâncovenești sunt asemănătoare cu pagina de titlu a tipăriturilor baroce, care în a doua jumătate a secolului al XVII-lea circulau în zona de centru și de răsărit a Europei. Asemănarea formală nu exclude pentru portalurile brâncovenești o evoluție internă pentru că, principal, compoziția de bază se regăsește încă din 1638 la portalul bisericii de la Căldărușani și apoi la biserica mănăstirii Cotroceni (1679). Intervenția vrejurilor meandrice ca element ornamental caracteristic al portalurilor brâncovenești se explică în contextul unei complexe reprelucrări a aparatului ornamental sculptat în piatră, sugestiile primite din partea tipăriturilor baroce de epocă putând avea doar un caracter ocazional. S-a vorbit mai sus despre pisanii și despre prezența stemelor în compoziția decorativă a acestora. Merită să fie reținută constatarea că, în cursul secolului al XVII-lea, însemnele heraldice au prilejuit, nu o dată, realizarea unor opere reprezentative pentru sculptura în piatră care, așa după cum s-a amintit, încă mai avea de înfruntat interdicția bisericii în reprezentarea chipurilor cioplite. Pisanii însoțite de frumoase reprezentări ale stemei Moldovei pot fi văzute la zidurile lui Miron Barnovschi de la Lvov, Dragomirna și Bârnova, la bisericile ctitorite de Vasile Lupu la Chilia, Orhei, Trei Ierarhi-Iași și Golia, de asemenea la biserica mănăstirii Cetățuia, și la turnul de intrare al mănăstirii Putna. Pentru Țara Românească, alături de exemplele citate mai sus, merită să fie menționate pisanile cu stemă de la palatul Potlogi, de asemenea de la biserica mănăstirii Sinaia și de la biserica Fundenii Doamnei.

Deși mai tradiționalistă, sculptura lespezilor funerare a evoluat și ea de la compozițiile sobre, stabilite în secolele anterioare, către forme mai împodobite, cu absorbirea progresivă a limbajului decorativ baroc. În Moldova, modelele statornicite încă din epoca lui Ștefan cel Mare – cu inscripția așezată perimetral, iar în câmp cu o decorație inspirată de brocarturi – mai poate fi recunoscută la pietrele logofătului Grigorcea (1600, Voroneț), Anghelinei Tăutu (1617, Bălinești), episcopului Efrem (1626, Moldovița), Mariei (1648, Bozieni), Ecaterinei Racoviță (1674, Dobrovăț), de asemenea la piatra lui Lepădatu Căpitanu (1674, Bogdana) și la piatra lui Filotei (1674, Voroneț). Dar încă de la începutul secolului, cu piatra funerară a lui Ieremia Movilă (1606, Sucevița), se putea recunoaște înclinarea către un decorativism exuberant, de natură descriptivă. Ornamente orientalizante – vase cu flori și chiparoși – își fac apariția pe piatra de mormânt a Mariei, fiica lui Dabija Vodă (1672,



Lespedea funerară a domnitorului Ieremia Movilă (biserica mănăstirii Sucevița).



Elias Nicolai, lespedeaua funerară a lui Valentin Frank.



Sigismund Möss: lespedeaua funerară a lui Matthias Semringer.

Bârnova), pe piatra lui Dabija Vodă (1668, Bârnova), pe piatra lui Cehan Racoviță (1664, Dobrovăț), la Dobrovăț fiind de semnalat și un grup de pietre datând din ultimele decenii ale veacului, cu siguranță opere ale aceluiași meșter, la care, în câmpul central, se află un vas cu flori, întregul motiv, desenat cu eleganță, fiind executat prin incizare.

Semnificative pentru relațiile artistice dintre Moldova și Țara Românească sunt numeroasele pietre funerare care reiau compoziția cunoscută de la piatra lui Neagoe Basarab, având o inscripție perimetrală, iar în centru crucea Golgotei cu căpățâna lui Adam. Așa sunt mai multe pietre de la Râșca, datând de la începutul secolului al XVII-lea (Ghervasie, 1608; Siluan) sau pietrele de la Dulcești (1651, 1669 – parțial răzuite). În Țara Românească se întâlnesc, de asemenea, numeroase interpretări ale pietrei de mormânt a lui Neagoe Basarab (piatra lui Tânase, biserica din Călinești), dar mai semnificativă pentru preocupările secolului este absorbirea formelor Renașterii, în acest sens fiind hotărâtor faptul că cele mai importante lespezi au fost executate de meșteri transilvăneni, în frunte cu sibianul Elias Nicolai.

În Transilvania, primul monument funerar de autentic interes a fost realizat de pietrarul Petru Dioszegi, în anul 1632, pentru Gheorghe Sükösd (Muzeul de Istorie al Transilvaniei, Cluj-Napoca). Conceput potrivit unui model de largă circulație renascentistă, sarcofagul propriu-zis are aspectul unei lăzi de tipul „cassone”, cu profiluri puternic accentuate. Pe fețele laterale au fost înfățișate patru siluete feminine, reprezentând cele trei virtuți teologale (credința, speranța, caritatea), cea de a patra fiind o întruchipare a dreptății (una dintre virtuțile cardinale). Pe capac a fost reprezentat defunctul, înveșmântat în armură, așezat într-o poziție de căutată degajare, picior peste picior și cu mâna pe genunchi. În spatele și deasupra sarcofagului a fost figurată în relief fațada unui edicul cu timpan triunghiular, inscripția comemorativă fiind susținută de figurile a doi ostași în relief, care decorează părțile laterale. Așa cum s-a observat, meșterul pietrar nu stăpânește cu prea multă abilitate sculptura figurativă, execuția prezentând evidente asprimi și stângăcii. El a urmat cu fidelitate un model destul de răspândit și pare probabilă formarea sa într-un atelier de pietrari din Polonia, țară vecină în care pot fi găsite numeroase monumente funerare asemănătoare.

Contemporan cu meșterul clujean, la Sibiu a activat, în deceniile de mijloc ale secolului al XVII-lea, meșterul Elias Nicolai a cărui operă, destul de bogată, îl recomandă a fi cel mai important reprezentant al sculpturii în piatră din epoca sa. În mod excepțional, el a executat un singur sarcofag, pentru Gheorghe Apaffy, monument aflat odinioară în biserica evanghelică din Mălâncrav (azi la Muzeul de Artă din Budapesta). Conceput pentru a fi privit perimetral, sarcofagul are cutia decorată, în relief înalt, cu figurile celor patru virtuți, cu basorelieful reprezentând pe copiii decedatului, de asemenea cu inscripții înconjurată de abundente vrejuri vegetale. Pe capac a fost înfățișat Gheorghe Apaffy ca gisant, înveșmântat în armură și înconjurat de un decor vegetal. Deși a rămas credincios formelor Renașterii târzii, Elias Nicolai se arată a fi la curent și cu unele invenții ale barocului, asimilate în mod moderat și fără a vădi preocuparea pentru un limbaj de tip retoric. În continuare, Elias Nicolai a executat mai multe lespezi funerare simple de tipul epitaf pentru G. Heltner (1640, Sighișoara), pentru episcopul G. Theilesius (1646, Biertan), Cristian Barth (1652, Biertan), Valentin Frank (1648, Sibiu), T. Stif (1651, Sibiu), St. Man (1647, Sighișoara). Cele mai multe

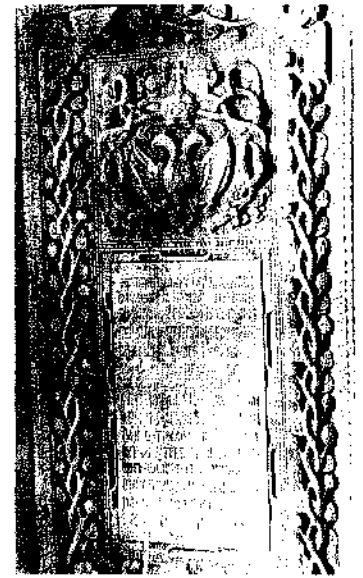
epitafuri lucrate de Elias Nicolai au pe față figura defunctului ca gisant, dar uneori, așa cum se întâmplă cu piatra lui Heltner, întreaga familie este reprezentată în atitudine de rugă. Aparatul ornamental – foarte bogat și variat, cu elemente vegetale, unele de inspirație orientală, cu figuri de îngeri, cartușe heraldice și embleme – vădește nu numai formația eclectică a lui Elias Nicolai, dar și situarea sa într-o epocă de pasaj artistic, între Renașterea târzie și baroc.

Faima lui Elias Nicolai a trecut și la sudul Carpaților și este deosebit de semnificativ faptul că el a lucrat nu mai puțin de trei pietre funerare pentru familia lui Matei Basarab. Cea mai importantă este piatra decorată cu gisant executată pentru fiul adoptiv al domnitorului, Mateiaș Postelnicul (1652). Înveșmântat într-un costum de ceremonial, cu mantie lungă până la glezne, defunctul apare culcat pe o parte, sugestia mișcării, împreună cu faldurile ample, introducând în compoziția pietrei o notă barocă. Barocizante ca expresie decorativă sunt lespeziile funerare executate pentru doamna Elina (1653, biserica domnească din Târgoviște) și Matei Basarab (1654, biserica mănăstirii Amota). La lespedeaua funerară a lui Matei Basarab, jumătatea superioară a compoziției este rezervată în întregime reprezentării stemei Țării Românești, înconjurată de un aglomerat aparat heraldic, cu tunuri, tobe, armuri, deasupra scutului central aflându-se și o coroană princiară. Este lesne de înțeles că această reprezentare a stemei Țării Românești avea să inspire pe mulți dintre pietrarii care ulterior au executat steme cu pisanii. Dintre lucrările lui Elias Nicolai merită să mai fie semnalate pietrele cu însemne heraldice de la castelul Criș sau amvonul de piatră al bisericii reformate din Cluj, având în panouri compoziții cu fructe sau vase cu flori (1646). Pentru același amvon, piciorul suport a fost cioplit de meșterul Benedek.

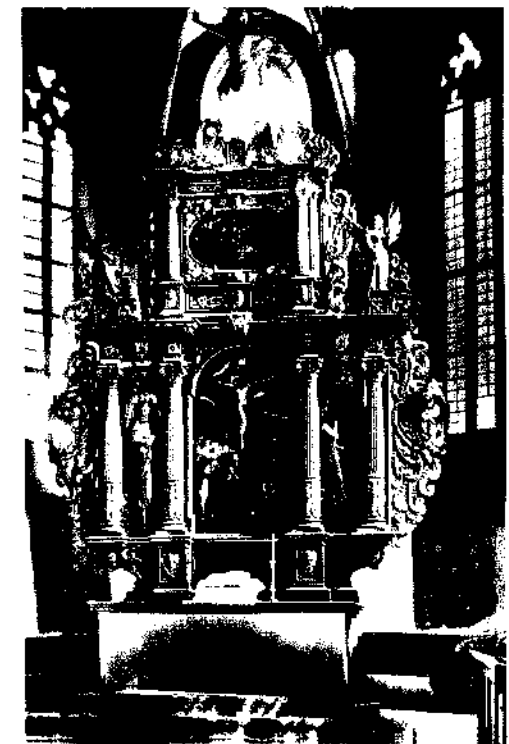
În atelierul lui Elias Nicolai pare să se fi format un alt sculptor sibian, Sigismund Möss, căruia i se datorează un frumos epitaf sculptat în lemn pentru comitele sașilor Matthias Semringer (1680, ferula bisericii evanghelice din Sibiu). Având aspectul unui tablou în relief care îl înfățișează pe defunct în fața unei măsuțe, pe care își odihnește mâna stângă ținând o carte, cu buzduganul în mâna dreaptă, acest epitaf pune accentul pe ținuturile somptuoase și pe aparatul heraldic, amintind, prin vehemența dorinței de reprezentare, de moda sarmatică a portretisticii poloneze din prima jumătate a veacului.

Către sfârșitul secolului, în Țara Românească, în decoratia lespezilor funerare se insinuează un repertoriu ornamental asemănător cu cel al portalurilor – cu vrejuri vegetale, capete de îngeri și însemne heraldice – într-o execuție de căutată plasticitate (Matei Cantacuzino, 1690, Cotroceni; Iordache Cantacuzino, 1692, Cotroceni).

Cea mai bogată operă de sculptură a veacului, adevărat mesager al barocului, este altarul bisericii „mănăstirii” din Sighișoara, executat de meșterul slovac Johann Vest, în anul 1680. Având aspectul unei fațade de clădire cu două niveluri, cu efecte decorative de tip arhitectonic (coloane, arhitrave etc.), altarul sighișorean prezintă în principal un abundent decor sculptat cu motive vegetale și capete de îngeri. Pe coronament se află o statuie cu fisus în momentul învierii și două statui de îngeri cu însemnele Patimilor, iar în două nișe sunt statuile apostolilor Petru și Pavel. Mișcărilor sunt caracterizate prin rotirea în jurul axei verticale, cu gesturi teatrale puse în evidență de faldurile agitate. La înfățișarea barocă a acestui altar contribuie și compozițiile pictate care, chiar dacă nu ating o înaltă valoare artistică, sunt semnificative pentru epoca lor.



Lespedea funerară a lui Matei Cantacuzino (biserica fostei mănăstiri Cotroceni).



Johann Vest, altarul bisericii „mănăstirii” din Sighișoara, detaliu.

Pictura

În secolul al XVII-lea, configurația capitolului pictură este mult diferită față de aceea din secolul precedent. În Transilvania, vârfurile nobiliare și patriciatul săsesc îmbrățișând Reforma, care declarase război imaginilor religioase, nu au mai încurajat realizarea de picturi în biserici, principala grijă fiind orientată acum către împodobirea castelelor și reședințelor de tot felul. Sub influența mediului laic, în bisericile reformate și luterane au fost cel mult executate plafoane casetate, având picturi decorative asemănătoare cu cele ce existau și în castele. Aflați sub greaua apăsare a în justiției sociale, iobagii români rareori mai puteau împodobi câte o biserică și atunci doar cu sprijinul domnitorilor din Țara Românească sau din Moldova. După realizarea atâtor ansambluri de pictură murală, care dau faima ctitorilor din secolul al XVI-lea, în Moldova au fost realizate cu precădere icoane, meșterii din Iași fiind autorii multor opere cu valoare de excepție. Pe de altă parte, beneficiind de relativa stabilitate internă și de dragostea de artă a domnitorilor Matei Basarab, Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu, în Țara Românească școala locală de pictură s-a dezvoltat neîncetat, obținând realizări importante în mai toate domeniile.

Dincolo de aceste aspecte particularizante, trebuie consemnată înmulțirea fenomenelor de confluență, astfel că nu trebuie să surprindă dacă icoane din Moldova sunt semuate de meșteri munteni, dacă, dimpotrivă, zugravul Părvu Mutu din Muscel își va face ucenicia în Bucovina sau dacă în Transilvania pot fi întâlnite numeroase danii ale ctitorilor de la răsărit sau de la sud de Carpați.

Încă insuficient cercetate, plafoanele casetate transilvănene se dovedesc a fi – în lumina mărturiilor documentare și a semnăturilor care s-au păstrat – opera unor tâmplari care îndeplineau în același timp și îndet-nicirea de pictori decoratori. Folosind caiete de modele și șabloane, meșterii au împodobit plafoanele cu vase de flori, vrejuri vegetale, păsări și animale, deseori cu caracter fantastic, scuturi și mobilier heraldic. Trebuie observat că, mai ales în a doua jumătate a secolului, modul de stilizare și sugerare grafic-coloristică a elementelor de volum apropie aceste motive ornamentale (mai ales pe cele vegetale) de reliefurile cu aceleași teme care, între timp, își făcuseră apariția la piciorul amvonului din Cluj sau la amvonul bisericii reformate din Făgăraș¹. Se poate spune că, pornind de la modelele Renașterii, atât de fidel interpretate în secolul al XVI-lea la Gogan și Adămuș, meșterii din secolul al XVII-lea au recurs de preferință la reprezentări simplificate de expresie artizanală, ajungând uneori la confluențe cu arta populară. Dintre numeroasele plafoane casetate, mai izbutite ca realizare artistică sunt acelea realizate de meșterul Ion Tâmplarul (Filipișul Mare, 1642; Feleșeni, 1670), de Mihai Cosma (Mitrești, 1668; Gălățeni, 1670) și de Ion Ilie din Praid (Eremieni, 1676; Malin, 1682; Tonciu, 1670).

Dispariția picturilor murale, consemnate în documentele epocii ca decorând interioarele unor castele și reședințe nobiliare, este parțial compensată de recuperarea (fie și fragmentară) a decorului pictat din

câteva prăvălii sibiene. Astfel, în interiorul prăvăliei situată în Piața Mică nr. 22 din Sibiu⁽¹⁷⁾ – o încăpere dreptunghiulară boltită în semicilindru – au fost descoperite sub var mai multe panouri decorative cu vrejuri meandrice și animale fantastice, de asemenea o compoziție ce înfățișează o scenă de judecată (*Judecata lui Solomon?*) și o reprezentare a alegoriei fericirii. Rhetorismul, mai degrabă naiv, al atitudinilor și abundența decorativă, de asemenea eclectismul stilistic, cu reminiscențe gotice, cu stilizări de tip renașcentist, dar și cu exagerări barocizante, trădează un meșter provincial, cum vor fi fost atâția în Transilvania secolului al XVII-lea. Datând din 1631, aceste picturi, alături de care amintim și existența altor fragmente în diverse prăvălii sibiene, lasă să se întrevadă rolul destul de important pe care pictura murală îl ocupa în ambianța artistică a epocii. Ecouri ale acestei picturi eclectice, proprii Renașterii târzii transilvănene, se recunosc și în picturile murale ale bisericii din Cinciș, executate, în anul 1645, de pictorul Mihail din Hunedoara¹⁸. Este singurul caz cunoscut până acum când o pictură, purtând amprente decorative laice de epocă, pătrunde într-o biserică ortodoxă.

În Moldova, pictura din primele decenii ale secolului al XVII-lea s-a aflat sub semnul dorinței de mărire și de fast a domnitorilor din familia Movileștilor. După ce la Sucevița, la sfârșitul secolului precedent, asistasem la o nemaivăzută paradă de elemente ornamentale, iar tabloul votiv lăsa să se întrevadă confluențele cu moda sarmatică din Polonia, învelitoarea de mormânt executată pentru Ieremia Movilă (1606) pare să fie transpunerea unui portret de curte. Nimic transfigurat sau recules în această broderie funerară, dimpotrivă, domnitorul a fost înfățișat ca un personaj în viață, în veșminte de ceremonial, privind scrutător pe sub sprâncenele energic desenate. Vădit inspirat de portretele regale de la Cracovia, portretul lui Ieremia preia, totuși, din lumea orientală discretul simbol funerar al chiparoșilor. Asemănătoare stilistic – prin subliniata prezență a ornamentalului – învelitoarea de mormânt a lui Simion Movilă (1609) revine la reprezentarea tradițională a defunctului, cu ochii închiși, cu mâinile încrucișate pe piept.

În paralel cu picturile de caracter laic, pe care le bănuim destul de numeroase la curțile domnești și boierești din Moldova vremii, se executau picturi murale și icoane pentru împodobirea lăcașurilor de cult. Din primii ani ai secolului par să dateze câteva icoane (*Maica Domnului cu Pruncul*, *Sf. Gheorghe*) de la mănăstirea Pângărați, atribuite, verosimil, zugravilor Ioan și Sofronie, meșterii ansamblului de pictură de la Sucevița. Siluetele elegante, caligrafiera figurilor și a veșmintelor, dar și gama cromatică vioaie, cu treceri delicate, constituie argumente în sensul acestei identificări.

În directă legătură cu noul stil, mai înflorit și mai fastuos, ce fusese inaugurat la Sucevița de către cei doi meșteri, se cere a fi înțeles ansamblul de pictură murală executat, curând după anul 1609, în interiorul bisericii mari de la Dragomirna, ctitoria mitropolitului Anastasie Crimca. Echipa de meșteri alcătuită din popa Crăciun, Mătieș, popa Ignat și Gligorie – toți semnați în altar – deși destul de numeroasă, a reușit să realizeze un ansamblu unitar, caracterizat prin preferința

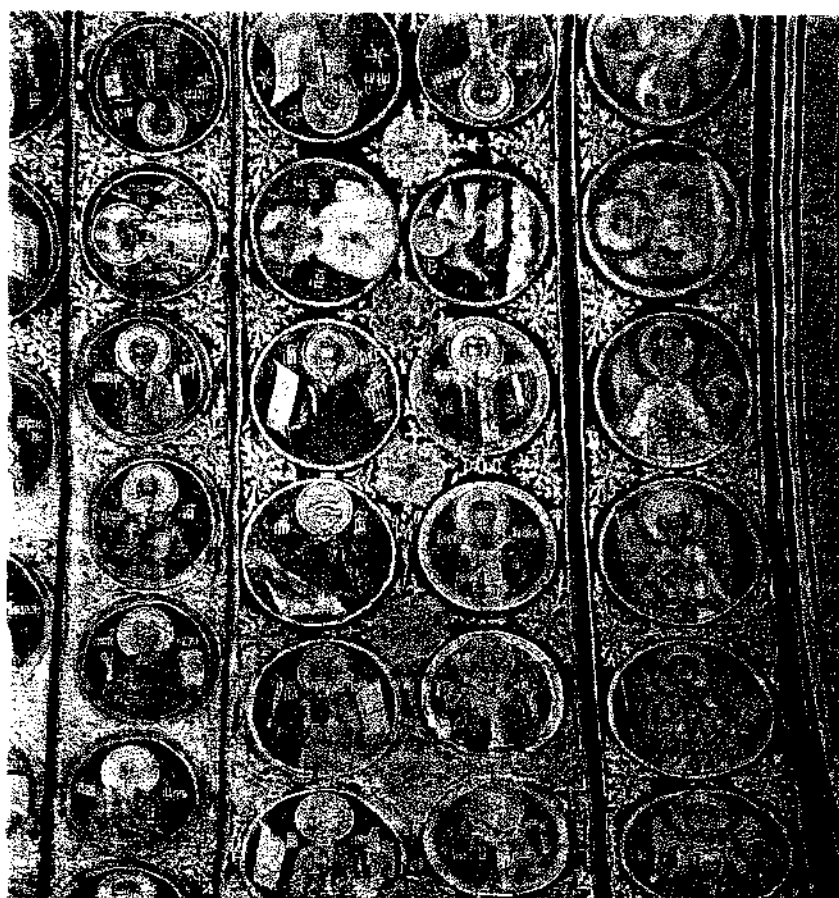
¹⁸ Pictura bisericii din Cinciș a fost extrasă în anii 1960 cu ocazia amenajării unui lac de acumulare. Se păstrează într-o sală din castelul de la Hunedoara și este în mare parte distrusă datorită unei conservări necorespunzătoare (TS).



Biserica Coborârea Sf. Duh a mănăstirii Dragomirna, «Sf. Gheorghe», naos, detaliu.

¹⁷ Vezi nota de la pag. 281 (TS).

Crăciun, Mătieș, Ignat, Gligorie: «Marea laudă» (arcul triumfal al altarului, biserica mare a mănăstirii Dragomirna).



Pomelnic triptic, Muzeul mănăstirii Moldovița.

pentru compozițiile aglomerate, în care grupurile se proiectează pe un fundal arhitectonic dens populat cu edificii fantaziste. Sensul decorativ se asociază, în aceste imagini, cu o anumită plăcere a narațiunii, amintind, împreună cu caldele armonii cromatice, de picturile Suceviței. Asemănările cu Sucevița sunt și mai evidente dacă se ia în considerație programul iconografic, atât prin modul de localizare al principalelor compoziții, cât și prin reprezentarea unor imagini rare, ca de pildă *Cortul mărturisirii*, temă care apăruse pentru prima dată în pictura veche românească la biserica domnească din Curtea de Argeș (sec. XIV).

Este probabil că meșterilor de la Dragomirna li se datorează și realizarea mai multor icoane, dintre acelea încă prea puțin cercetate și rămase anonime care ni s-au păstrat din Moldova secolului al XVII-lea. La mănăstirea Bistrița-Neamț se păstrează o icoană având ca temă *Înălțarea Crucii*, datată 1613 și semnată de Gligorie zugravul. Nu se poate afirma cu certitudine că este vorba despre același meșter care a participat la împodobirea Dragomirnei, deși faptul nu trebuie exclus, dar robustețea desenului și tipologia mai aspră a figurilor, dimpreună cu armonia liniștită a coloritului, constituie indicii de identitate pentru un meșter localnic. Unui meșter din Moldova îi pot fi atribuite și ușile împărătești ale bisericii ortodoxe din Budești-Susani (Maramureș), datând din anul 1628. Deși interpretate liber și nu fără o oarecare stângăcie, figurile celor patru evangheliști care decorează aceste uși se inseriu în ambianța reprezentărilor din manuscrisele moldovenești, tot de aceea părând a fi preluat și vreun meandric cu semipalmete.

Despre existența unor puternice centre de iconari în Moldova stau mărturie și alte opere care pot fi atribuite primei jumătăți a secolului al XVII-lea și păstrate astăzi la Muzeul Național de Artă din București (*Iisus Pantocrator*, *Sf. Paraschiva*, *Duminica tuturor sfinților*, *Sf. Gheorghe*, *Înălțarea*), la mănăstirea Văratec (*Iisus Pantocrator*), la mănăstirea Bistrița-Neamț (*Punerea în mormânt*), la Mitropolia Moldovei (*Maica*



Crăciun, Mătieș, Ignat, Gligorie: Scene din Viața lui Iisus Hristos. «Răstignirea», biserica mare a mănăstirii Dragomirna (naos).

Domnului cu Pruncul, *Iisus Pantocrator*), la mănăstirea Moldovița (*Iisus Pantocrator*, *Pomelnic triptic*, 1644). Este totodată semnificativ faptul că, în pofida importului (cunoscut documentar) de icoane rusești, mai ales în vremea domnitorilor Miron Barnovschi și Vasile Lupu, ecoul acestor icoane pe plan local a fost foarte mic, reducându-se la unele sugestii de ornamentică, mai rar în iconografie și în interpretarea formelor.

Dornic să asigure ctitoriei sale de la Trei Ierarhi o pictură vrednică de horbota exterioară a fațadelor, Vasile Lupu a recurs la serviciile unei echipe de zugravi moscoviți: Sidor Pospeev, Iakov Gavrilov, Deiko Iakovlev și Pronka Nikitin. Executate în anii 1641 – 1642, vechile picturi au fost demontate și în cea mai mare parte distruse cu ocazia restaurării bisericii, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Tabloul votiv păstrat fragmentar este mai degrabă un portret colectiv de ambianță curteană, accentul fiind pus pe însemnele de ceremonial – veșminte și podoabe – iar fețele personajelor sunt redată cu o vădită intenție de idealizare. Sub influența picturii occidentale, modelul cromatic urmărește volumele și sugerarea



Iași, biserica mănăstirii Golia. Sfinții Andronic și Platon (pronaos).



Vasile Lupu, portret din tabloul votiv al bisericii Trei Ierarhi din Iași. Muzeul bisericii Trei Ierarhi, Iași.

cât mai convingătoare a diferențelor de materiale. Portret de aparat, de tip efigie, tabloul votiv de la Trei Ierarhi are o deosebită importanță ca document al procesului de laicizare a artei de curte, care, chiar în cazul unor danii bisericești, reușea să-și impună programul. Fragmentele de pictură cu subiecte religioase care s-au păstrat de la Trei Ierarhi prezintă un stil legat de tradiția autohtonă, confirmând relatarea lui Paul de Alep care, în 1653, știa că, la Trei Ierarhi, alături de pictori ruși, au lucrat și pictori români.

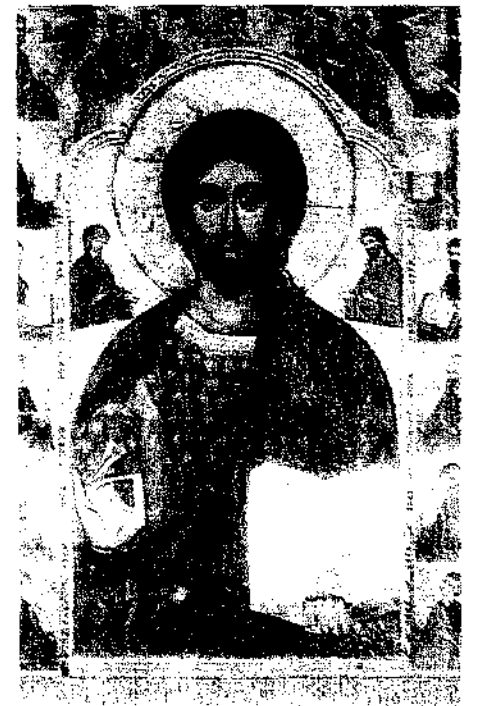
Unor meșteri locali li se datorează picturile murale care împodobesc interiorul bisericii mănăstirii Hlincea, de lângă Iași. terminate în anul 1660, de către zugravul Matei fiul lui Ioan, picturile de la Hlincea lasă să se întrevadă, prin programul lor iconografic, legăturile cu ansamblurile realizate, câteva decenii mai înainte, la Dragomirna și la Sucevița. Ceea ce surprinde la Hlincea este coloritul mohorât, ținut într-o gamă de griuri reci, de asemenea desenul aspru și tăios. Chiar și tabloul votiv, în care apar figurile domnitorilor Vasile Lupu și fiului său Ștefăniță Lupu, este rigid și hieratizant, chiar dacă zugravul nu a fost lipsit de intenția de a reda somptuozitatea costumelor de curte, cu lungi anterie și mantii cu guler imblănit. Tot în vremea domniei lui Ștefăniță Lupu (1659 – 1661) au fost încheiate lucrările de pictură ale bisericii mănăstirii Golia din Iași, impozanta ctitorie a lui Vasile Lupu, căruia îi putem atribui și realizarea decorului mural pe care, pierzând domnia, nu a apucat să-l mai termine. Știrea că picturile de la Golia au fost terminate, în 1660, de același Matei fiul lui Ioan, care lucrase și la Hlincea, ne demonstrează că intervențiile acestui meșter zugrav au fost de minoră importanță, fiind vorba, poate, doar despre registrul draperiilor. Păstrat fragmentar – căci incendiile și cutremurele din secolul al XVIII-lea au făcut necesară repictarea – ansamblul mural de la Golia poate fi considerat drept cel mai valoros din Moldova secolului al XVII-lea, calitățile sale de execuție, de desen și de culoare făcând posibilă raportarea la arta iconarilor contemporani, despre care va fi vorba de îndată. Pe bolta absidei sudice a pronaosului se află o *Glorificare a Fecioarei*, în spiritul iconografiei inaugurate la Sucevița și continuată la Dragomirna, iar pe bolta absidei nordice se află o frumoasă reprezentare a temei *Rugăciune (Deisis)*. În pronaos se păstrează două impozante cortegii de sfinți, iar pe perețele de răsărit al cafasului (deasupra pridvorului propriu-zis) se află fragmente dintr-o *Judecată de apoi*, alături de care, pe ceilalți pereți, mai pot fi semnalate scene care ilustrează „Vechiul Testament”. Ceea ce conferă picturilor de la Golia o particulară frumusețe este convergența expresivă dintre desenul cu caligrafie fină și armoniile cromatice modulate cu subtilitate, de asemenea siluetele elegante ale personajelor, fizionomia nobilă și pieptănăturile de tradiție elenistică. Tendința de idealizare, care poate fi recunoscută aici, nu se confundă cu cea a zugravilor post-bizantini din Creta și din ambianța picturii italo-cretane. Nimic retoric, nici exagerat ca aparat ornamental; o dreptă măsură este prezentă pretutindeni, cu un evident respect al subordonării detaliului față de întreg. Deși afectat de repictările din 1838, tabloul votiv pare să păstreze dispoziția originală, modul de reprezentare fiind, în orice caz, foarte asemănător cu cel de la Trei Ierarhi. Și aici este vorba despre un veritabil portret de grup, tipul de desen și modelajul cromatic fiind adaptat viziunii unei picturi de șevalet, cu caracter laic. Că o asemenea pictură laică a existat la curtea lui Vasile Lupu, o dovedesc cu prisosință cele două portrete brodate pe catifea reprezentând pe doamna Tudosca,

prima soție a domnitorului, și pe Ioan Lupu. Continuând tradiția inaugurată de portretul lui Ieremia Movilă, de pe învelitoarea de mormânt de la Sucevița, cele două broderii, al căror carton a fost executat de un abil pictor al epocii, folosesc o dată mai mult obișnuita recuzită demonstrativă a efigiilor de modă poloneză-sarmatică, principală grijă fiind aceea de a reda cu minuție bogăția veșmintelor și a nenumăratelor giuvaieruri. O artă convențională desigur, dar nu lipsită de gust și mai ales foarte sigură de mijloacele sale de expresie. Portretul doamnei Tudosca înșiră prin monumentalitatea punerii în pagină, prin armoniile cromatice de discretă sonoritate, de o admirabilă frumusețe fiind mantia de culoare albastru-turcoaz.

Alături de ansamblurile de frescă ce decorează principalele ctitorii domnești, pentru cunoașterea picturii din epoca lui Vasile Lupu este necesară și considerarea icoanelor, urmând ca despre miniatură și despre broderie să se vorbească separat, chiar dacă și aceste genuri reclamă o neîncetată corelare cu arta picturii. Dornic de strălucire și de fast, Vasile Lupu s-a înconjurat – ca atâți mecenați din vremea Renașterii și barocului – cu artiști curteni, unii dintre aceștia, ca pictorul Nicolae, fiind folosiți și ca soli la curțile împărătești. Răspândirea modei marelui iconostas făcea necesar un sporit număr de icoane și, în mod firesc, din această vreme ne-au parvenit știri atât despre activitatea mai multor meșteri, cât și lucrări de reală valoare, care permit să se vorbească despre o autentică fizionomie stilistică, proprie deceniilor de mijloc din Moldova secolului al XVII-lea. Comenzile fiind numeroase, alături de meșterii locali au venit și zugravi din „Țara muntenească”, ca acel Tatomir care a pictat icoana arhanghelului Mihail (1651, mănăstirea Văratec) sau ca Vlaicu, autorul unei icoane de la mănăstirea Bistrița-Neamț. Un pictor, venit probabil din Transilvania, semna Maler Baraski icoanele pentru iconostasul bisericii construită de Vasile Lupu în incinta cetății Neamț (1643). Este util de observat că acest meșter folosea fundalurile în relief plat cu ornamente florale poleite, procedeu cunoscut și anterior, dar care, începând din această vreme, se va răspândi foarte mult. Pe de altă parte, modelul cromatic de tip occidental folosit de meșterul Baraski a rămas fără ecou, pictorii locali folosind în continuare sistemul accentelor grafice întunecoase sau luminoase și modelul plat de tradiție bizantină.

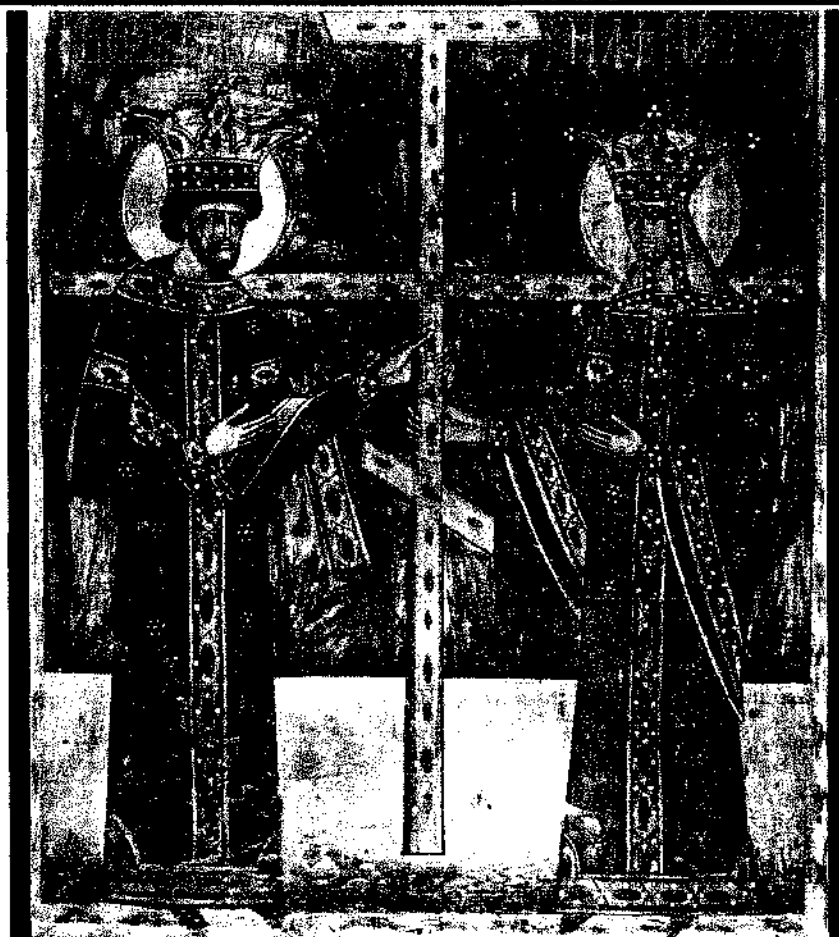
Un mare pictor iconar al epocii a fost Grigorie din Bierilești, autorul frumoaselor icoane împărătești ce se păstrează în biserica Sfinții Teodori din Iași (1665). De o nobilă frumusețe este icoana *Pantocratorului*, cu motive florale incizate și în întregime poleite. În câmpul central, mărginit de un motiv în relief, se află Iisus Pantocrator, încadrat de Maria și Ioan Botezătorul. Deasupra a fost înfățișată Sfânta Năframă, adorată de ingeri, iar pe ramele laterale sunt cei 12 apostoli, în bust, ținând în mâini cărți sau rulouri. Depășind limitele manierismului de epocă, zugravul Grigorie a reușit să realizeze un ansamblu de sesizantă armonie printr-o deplină concordanță a mijloacelor de expresie: mase compoziționale echilibrate, desen cu duct sensibil, armonie cromatică liniștită, în tonuri calde. Ținând seama de particularitățile stilistice, lui Grigorie din Bierilești i-ar putea fi atribuite și icoanele împărătești ce se păstrează la biserica fostei mănăstiri Humor (*Pantocratorul, Maica Domnului Îndrumătoarea, Arhanghelul Mihail*)*.

* Icoanele au fost redatate și atribuite epocii lui Petru Rareș, vezi nota de la pag. 224 (TS).



Grigorie din Bierilești, icoana Pantocratorului, biserica Sfinții Teodori, Iași.

Sfinții Împărați Constantin și Elena,
icoană de la schitul Văleni-Neamț,
începutul sec. XVII, detaliu,
colecția mănăstirii Văratec.



Ultima realizare importantă a picturii moldovenești din secolul al XVII-lea este ansamblul mural ce decorează interiorul bisericii mănăstirii Cetățuia, ctitoria domnitorului Gheorghe Duca. Destul de numeroasă, echipa de zugravi îi cuprindea pe frații Gheorghe, Mihai și Dima, originari din Ianina, de asemenea și pe meșterii ieșeni Nicolae și Ștefan, care mai lucraseră și la zugrăvirea bisericii Trei Ierarhi. Continuând tradiția tablourilor votive din vremea lui Vasile Lupu, și aici familia domnitorului a fost înfățișată într-un impozant portret de grup, minunțioasa descriere a pieselor vestimentare conferindu-i valoarea unui autentic document de epocă. Programul iconografic, de o neobișnuită complexitate, se caracterizează, pe de o parte, prin preluarea unor teme tradiționale, pe de alta, prin unele inovații, dar în primul rând prin distribuția oarecum întâmplătoare, dovadă că pictorii nu mai înțelegeau până la capăt sensurile simbolice ale imaginilor pe care le făureau. În pridvor, reține atenția alăturarea Judecării de apoi cu imagini din Apocalips, cu Scara lui Ioan Sinaitul, dar tot aici se află și o reprezentare dezvoltată a Arborelui lui Ieseu. În naos este neobișnuită reprezentarea Imnului acatist, ca și ampla compoziție Iisus dezlegătorul de păcate. Dincolo de diferențele de factură, explicabile în condițiile unei echipe atât de numeroase, picturile de la Cetățuia au ca numitor comun modul manierist de interpretare a vechilor modele iconografice și tipologice, preferința pentru recuzita ornamentală, pentru compozițiile agitate cu o discursivă expresie barocă (Scara lui Ioan Sinaitul).

Stabilit definitiv în Moldova, zugravul Mihail a întemeiat un atelier de icoane, de reală valoare fiind icoanele ce se păstrează în biserica din Jigoreni (jud. Iași), datate 1693 – 1694. Deși inspirate din vechi modele bizantine, aceste icoane nu se pot sustrage manierismului cultivat al epocii, gustului pentru eleganță și expresivitate.

În directă legătură cu activitatea centrelor de iconari din Moldova, se cere explicată, pe parcursul secolului al XVII-lea, formarea meșterilor



Jertfa lui Avraam, icoană, Moldova,
începutul secolului al XVII-lea,
(Muzeul Național de Artă al României).

zugravi din Maramureș și producția unui mare număr de icoane păstrate și azi în bisericile de lemn din această regiune cu atât de puternice tradiții românești. Ușile împărătești și icoanele de la Oncești (1621, 1639), ușile împărătești de la Budești-Susani (1628), icoanele de la Sârbi-Susani (1643), dar mai ales icoanele de la mănăstirea Moisei, unde a funcționat un atelier local de pictură, sunt tot atâtea mărturii despre fecunditatea schimburilor artistice dintre Moldova și Maramureș, prefigurând perioada de explozivă afirmare a meșterilor maramureșeni.

În Țara Românească, grelele împrejurări care au urmat după tragica dispariție a lui Mihai Viteazul nu au curmat, din fericire, existența centrului de pictură din Târgoviște, activitatea meșterilor de aici fiind confirmată prin opere valoroase încă din primele decenii ale secolului al XVII-lea. Astfel, la biserica schitului Brădetu (jud. Argeș) se păstrează două valoroase icoane – *Înălțarea* și *Iisus Pantocrator* – pictate, în anul 1615, de către Stoica de la Târgoviște, căruia i s-ar putea atribui și prea frumoasa icoană de la Ruda-Bârsești ce înfățișează chipul *Maicii Domnului „Îndurătoarea”* (1622). Păstrând cu strictete vechile canoane iconografice, aceste icoane se caracterizează printr-o armonie calmă și printr-o anume căldură omenească ce îmblânzește expresiile, modelând desenul și nuanțând culorile.

Nota de convențional care poate fi descifrată aici era proprie acelei epoci în care imaginile religioase pierdeau tot mai mult valențele simbolice, devenind mai degrabă obiecte de podoabă, menite să satisfacă gustul unei societăți pentru care opțiunile laicizante aveau un rol precumpănitor.

Stimulată de intensă activitate ctitoricească din epoca lui Matei Basarab, pictura murală⁽¹⁸⁾ și de icoane s-a concretizat în numeroase opere de referință, al căror ansamblu face posibilă recunoașterea unei depline concordanțe cu formele arhitecturii de epocă. Mai mult decât programele iconografice, care păstrează în general schemele cunoscute,

cu necesare adaptări la dimensiunile bisericilor și la resursele materiale, este reprezentativă pentru această perioadă importanța sporită acordată tablourilor votive, înțelese ca adevărate portrete de grup, spre plăcerea mereu mai lumească a donatorilor, întreaga pictură fiind silită să se adapteze unor interpretări cu pronunțat caracter decorativ, receptiv la efectele de strălucire. Din punct de vedere iconografic, vom remarca introducerea în decorația pridvoarelor a *Judecării de apoi* (Arnota, Ciocociov, Rebegești, Topolnița), de asemenea asocierea demonstrativă a unor teme cu vădită intenție antireformistă. Totodată, ca o manifestare a tradiției locale, în cortegiile de sfinți apar Nicodim de la Tismana și Grigore Decapoliul de la Bistrița (Arnota, Topolnița).

Cel mai vechi ansamblu de pictură datând din epoca lui Matei Basarab pare să fie cel de la mănăstirea Sadova (jud. Dolj), databil către anul 1640. Afectate de retușuri ulterioare, picturile de la Sadova nu permit în stadiul actual o analiză a calităților artistice de detaliu, dar ele lasă să se descifreze adaptarea clară la suprafețele arhitecturii interioare ale edificiului, gradația logică a desfășurării. Tabloul votiv ocupă un loc important pe peretele de vest al naosului, fiind interesant de observat că Matei Basarab nu încearcă să invoce aici o ascendență voievodală, mulțumindu-se să-i reprezinte pe primii ctitori ai lăcașului: Barbu Craiovescu și soția sa Neagoslava.

Mică și modestă ca înfățișare, biserica mănăstirii Arnota a fost totuși ctitoria preferată a lui Matei Basarab, care a dorit să-și afle aici mormântul. Pereții interiori păstrează o foarte frumoasă pictură murală, autor prezumat fiind Stroe din Târgoviște, pe care îl aflăm semnând și icoanele tâmpiei (1644). În aparență, meșterul este fidel programului iconografic tradițional, ale cărui teme fundamentale se regăsesc și la Arnota. La o analiză atentă, devin evidente inovațiile de concepție și limbaj, care fac din acest ansamblu o operă semnificativă pentru veacul al XVII-lea: valorile teologice cedează locul celor decorative, depănarea firului narativ este liniștită, fără tensiuni dramatice, atmosfera generală fiind echilibrată. Paleta coloristică, destul de restrânsă, este caldă și luminoasă, cu accente de roșu, desenul preferă traseele rotunjite și modulate, iar compozițiile sunt aerate și clare. Tabloul votiv, în care apar chipurile lui Matei Basarab și doamnei Elina, nu mai are nimic din solemnitatea subliniată a vechilor tablouri voievodale. Stroe a realizat aici un adevărat portret de familie, în care destoinicul domnitor este înfățișat cu o expresie de bonomie, caldă și apropiată. Caracteristică este la Arnota și atenția acordată decorației florale, care acoperă întinse zone libere între medalioane, prezența sa fiind în concordanță cu abundentul decor arhitectonic din scenele *Ciclului Iristologic* sau cu veșmintele foarte împodobite ale sfinților militari. Toate aceste particularități, ca și fondul presărat cu stele, readuc în minte picturile de la Sucevița și întregul proces de deschidere către decorativ pe care l-a străbătut pictura din Moldova în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Această concordanță stilistică este întărită și de icoana Sfântului Nicolae de la Arnota, cu a sa aureolă plastică și cu decorul de stuc, înflorat și pofețit.

Prea puțin cercetată încă, pictura pe lemn din epoca lui Matei Basarab trebuie să fi fost înfloritoare, dacă o judecăm după icoanele de la Arnota și, mai ales, după iconostasul schitului Crasna-Gorj (1648 – 1653).

Destinat inițial bisericii Sf. Dumitru din Craiova, acest iconostas este înzestrat cu admirabile icoane, în care siluete elegante se decupează pe fondurile strălucitoare de aur. La baza crucii din *Răstignire*, în mod



Stroe din Târgoviște (?),
«Drumul Crucii», biserica mănăstirii
Arnota (naos).



Stoica din Târgoviște(?), Maica
Domnului „Îndrătoarea”, Biserica din
Ruda (jud. Argeș).



Stroe din Târgoviște (?),
Matei Basarab, portret votiv, detaliu,
biserica mănăstirii Arnota (jud. Vâlcea).

neobișnuit, a fost înfățișat un tablou votiv cu Matei Basarab și mitropolitul Ștefan. Calitatea reprezentării artistice este remarcabilă: depășind limitele obișnuite ale unui tablou votiv subordonat ideii de ofrandă pioasă adusă divinității, cele două portrete întrunesc toate caracteristicile ce decurg din observarea atentă a realității.

Înțelegem din analiza acestor opere că s-a modificat nu numai atitudinea societății față de rosturile artei, dar că artiștii, ei înșiși, au ajuns să ocupe un loc mai important în ierarhia socială. Este simptomatic, în acest sens, că documentele vremii amintesc tot mai frecvent nume de pictori, iar semnarea operelor devine obișnuită. Tipului tradițional al artistului medieval, ascuns modest în umbra operei sale, înțeleasă în primul rând ca un act de pietate, i se opune acum artistul conștient de sine ca făuritor de valori culturale, alături de toți ceilalți cărturari, indiferent de ierarhia socială. Meșterii nu se vor mai mulțumi să semneze lucrările, ci uneori își vor înfățișa la loc de cinstite portretele, spre vrednică cunoaștere și prețuire.

Dintre ansamblurile de pictură ce s-au realizat în vremea lui Matei Basarab, se cuvine a fi amintite, chiar dacă au suferit intervenții ulterioare sau se păstrează numai fragmentar, picturile de la Ciocociov-Slatina (1645) cu o *Judecată de apoi* în a cărei structură compozițională se recunosc ecouri ale modelelor din Moldova, picturile de la Plătarești (1649), cele de la Plăviceni – Teleorman (după 1648) de excelentă calitate artistică, dar din nefericire rău conservate, de asemenea picturile bisericii din Dobreni (ante 1656).

În legătură cu activitatea meșterilor veniți din Țara Românească, se cere explicată pictura murală a bisericii din Porcești, ctitoria lui Matei Basarab. Deși distrusă, amintirea acestei picturi este păstrată de tabloul votiv, pictat în secolul al XVIII-lea după modelul original pe fațada nordică a edificiului. Reprezentarea ctitorului și a doamnei sale Elina, ținând în mâini macheta bisericii, așa cum se prezenta înainte de amplificările intervenite la începutul secolului trecut, sunt o dovadă de autenticitate și de existență reală a unui tablou votiv, desigur, pictat odată



Stroe din Târgoviște (?),
Doamna Elina, portret votiv
în biserica mănăstirii Arnota.

Biserica din Dobreni (jud. Giurgiu),
Bălașa, detaliu din tabloul votiv.



cu întreaga decorație a interiorului. Tot din Țara Românească veneau zugravii Constantin și Stan care, în anul 1654, au împodobit cu picturi și icoane biserica Sf. Nicolae din Hunedoara. Structura iconografică este cea tradițională, dar redusă la temele esențiale, ceea ce a permis zugravilor să asigure dimensiuni mai mari compozițiilor și figurilor de sfinți. Desenul este viguros, personajele au siluete alungite de frumoase proporții, iar fundalurile abundente conțin referiri la siluetele de biserici din Țara Românească. Icoanele împărătești din biserica hunedoreană, semnate de Constantin, prezintă vădite înrudiri stilistice cu picturile de la Arnova, lăsând să se întrevadă locul de formare al meșterului. Alte icoane valoroase datorate unor zugravi veniți din Țara Românească se păstrează în biserica din Lupșa (jud. Alba), opere de gravă mărție, admirabile prin perfectul echilibru dintre puritatea desenului și tandrețea coloritului.

În deceniile care au urmat domniei lui Matei Basarab, activitatea atelierelor de zugravi a fost, în continuare, prosperă, principalele caracteristici privind, pe de o parte, substanța tradițională a programelor iconografice, pe de altă, ponderea sporită a elementelor decorative, fapt evident chiar atunci când modul de interpretare a figurilor pare să sugereze o atitudine mai austeră. Din perioada aceasta se cuvine a fi amintite, ca principale realizări ale picturii murale din Țara Românească, decorația bisericii din Săcueni (jud. Dâmbovița), opera meșterilor Ianache și Mihail Monahul (1667), picturile bisericii din Roata-Cățunu (jud. Giurgiu – 1668), picturile bisericii din Rebegești (jud. Giurgiu – 1669), picturile bisericii din Băjești (jud. Argeș) executate, în 1669, de către Tudoran Zugravul și picturile bisericii schitului Topolnița (jud. Mehedinți), opera pictorilor Gheorghe „Grețul” și Dima „Românul”, din anul 1673.

Mai conservator, cultivând o artă cu expresie severă, pictorul de la Roata-Cățunu nu scapă nici el de atracția decorativului, spațiile libere dintre medalioanele de sfinți sau dintre unele scene fiind ocupate cu



Biserica schitului Topolnița
(jud. Mehedinți), jupânița Stanca,
detaliu din tabloul votiv.

vejurii meandrice și ghirlande, procedeul regăsindu-se, sub diferite forme, și la celelalte monumente, de o remarcabilă frumusețe și noutate motivistică fiind acelea de la Băjești și Rebegești. Dacă la Roata-Cățunu spiritul tradițional al ornamenticii mai poate fi recunoscut în folosirea palmetelor și semipalmetelor, la Rebegești apar savante împletituri cu viță de vie sau ghirlande florale cu păsări care ciugulesc. La Săcueni, zugravului Mihail Monahul îi pot fi atribuite imaginile arhaizante din *Ciclul hristologic*, în schimb, Ianache, autorul prezumat al celor douăzeci și patru de scene din *Viața Sfântului Nicolae* din pronaos, se dovedește un pictor cu fantezie vioaie, preocupat să redea mișcarea, compozițiile sale cu bogate fundaluri de arhitectură având un pronunțat caracter decorativ. La Rebegești, atenția este reținută de patosul baroc al compozițiilor cu multe personaje în atitudini teatral-dramatice, unitatea ansamblului fiind asigurată de armonia cromatică lipsită de stridente.

Un artist original, cu o personalitate bine conturată, este Tudoran, pictorul de la Băjești. Desenator viguros și colorist sobru, Tudoran poate fi considerat cel mai important portretist al acestei epoci. Într-adevăr, numeroasele portrete ce compun vastul tablou votiv cu familia marelui ban Mareș Băjescu, de asemenea portretul omagial al domnitorului Antonie din Popești, vădesc o reală capacitate de a surprinde diferențele de vârstă, de caracter și de rang social. În pronaos, alături de unii membri ai familiei ctitorului, apare și figura lui Dragomir Zidarul, constructorul bisericii din Băjești, căruia îi este atribuită și zidirea bisericii schitului Cornetul. Înregistrăm, astfel, primul portret de meșter care apare în pictura din Țara Românească, cu atât mai semnificativ, cu cât el ilustrează și o modificare a condiției sociale a artistului în societatea acelor timpuri.

Înnoirile pe care domnia lui Șerban Cantacuzino le aducea în arhitectură, cu acea căutare a formelor elegante, cu pridvoare aerate și coloane de piatră, au găsit un prețios corespondent în pictura murală și de



«Adormirea Maicii Domnului», (detaliu)
icoană de la Lupșa (jud. Alba).



Tudoran. Deisis (Rugăciune), biserica din Băjești (jud. Argeș), naos.



Pârvu Mutu, autoportret, biserica din Ordești (jud. Vrancea), fragment extras. Muzeul Național de Artă al României.

icoane, la aceasta contribuind venirea câtorva meșteri greci, purtătorii unui stil eclectic și rafinat, în care se topiseră amintirile picturii bizantine de epocă paleologă și rețete manieriste provenind din sfera picturii italiene. Așa-numita școală cretană, care beneficiase de faptul că marea insulă mediteraneană se afla sub stăpânire venețiană, se bucura de o deosebită prețuire în mediul mănăstirilor athonite, prin intermediul cărora iradiase puternic în peninsula Balcanică și pretutindeni unde se manifesta într-un fel sau altul rezistența împotriva stăpânirii otomane. În Țările Române, ecourile școlii cretane fuseseră destul de timide până în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, tradiția fiind îndeajuns de puternică și numărul meșterilor autohtoni destul de mare pentru a nu permite absorbția unui limbaj artistic ce părea efeminat și prea convențional în raport cu formele robuste preferate de ctitorii locali.

Aflată sub protecția domniei și a familiei Cantacuzinilor în general, activitatea meșterilor greci nu a rămas de data aceasta fără ecou, stilul pictural pe care îl reprezentau aflându-se în convergență cu gustul pentru decorativ și podoabă, pentru formele îngrijite de căutată eleganță, potrivite cu noile aspirații ale societății românești.

Artistul a cărui operă exprimă în cel mai înalt grad spiritul înnoitor al epocii a fost pictorul Pârvu Pârvescu supranumit „Mutu”⁽¹⁹⁾. Născut în Câmpulung-Muscel (12 octombrie 1657), el și-a început cariera artistică de timpuriu, la mănăstirea Negru Vodă din orașul natal, pentru a-și continua pregătirea de pictor în Moldova, unde a venit în contact atât cu vestitele ansambluri de pictură murală, cât și cu iconarii ruși și greci solicitați pe atunci de ctitorii locali. Provenind dintr-un mediu de cărturari, fiind el însuși un om cultivat, Pârvu Mutu a știut să aleagă din tot ceea ce îi oferea pictura vremii tocmai acele mijloace care se potriveau cu eforturile de autodefinire, în sens modern, pe care le făceau principalii reprezentanți ai culturii românești de atunci. Iată de ce el va acorda o particulară atenție artei portretului, înțeleasă nu la modul heraldic și simbolic, ca odinioară Dobromir din Târgoviște la episcopia din Cîtea de Argeș, ci ca o posibilitate de exprimare a prezentului istoric, a personalității umane în adâncul structurii sale. Desigur, portretele lui Pârvu Mutu nu sunt realiste în sensul acordat astăzi acestui cuvânt, dar ele sunt investite cu o mare capacitate de evocare, fiind echivalentul în pictură al portretelor pe care, în aceeași vreme, cronicarii moldoveni și munteni le realizau în scris. Lucrând o vreme ca pictor de casă al boierilor Vlădești, pentru care a pictat biserica mănăstirii Aninoasa-Muscel (din păcate refăcută), Pârvu Mutu a fost, timp de douăzeci de ani, pictorul favorit al familiei Cantacuzinilor, la vremea respectivă printre cei mai înstuiți oameni din Țara Românească. Opera sa este considerabilă, cuprinzând numeroase ansambluri de pictură murală, de asemenea un mare număr de icoane. A fost în același timp un adevărat maestru, un „dascăl”, cum i-a plăcut să se numească, atelierul său din București fiind, în fapt, o mică școală de pictură. A murit la schitul Robuia, unde se călugărise, în 1735.

Cunoscător îndeaproape al principalelor monumente de pictură din Țara Românească și din Moldova, la curent cu noile orientări ale picturii cretano-athonite, Pârvu Mutu nu era străin nici de inovațiile promovate de pictura Renașterii târzii, nici de pictura barocă la care avea acces prin intermediul gravurilor de reproducere, pe care le putea cerceta în vestitele biblioteci ale Cantacuzinilor, mai toți „școliți” în Italia. Aflat la confluența atâtor tendințe, Pârvu Mutu a știut să păstreze echilibrul



Pârvu Mutu, grup de personaje din „neamuri”, bolta pridvorului bisericii din Filipeștii de Pădure.

expresiei și să afirme un stil propriu, caracterizat prin temperata remodelare a limbajului tradițional pentru a deveni apt să satisfacă exigențele epocii. Analizând picturile mai bine păstrate (unele au fost distruse, altele refăcute) se constată că artistul își dă adevărata măsură nu în imagini religioase – uneori stângace și convenționale – ci în portrete, galeriile sale cu figuri de ctitori constituind o timpurie prefață a portretului efigie din primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Capodopera artistului este tabloul votiv pictat în pronaosul bisericii Filipeștii de Pădure (1692), ctitoria agăi Matei Cantacuzino. Grupând cincizeci și cinci de personaje – întreaga familie a Cantacuzinilor, cu bărbați, femei și copii – Pârvu Mutu a reușit să definească fizionomia fiecărui personaj, realizând totodată un ansamblu omogen, o compoziție pe cât de unitară pe atât de expresivă. Folosind o gamă cromatică cu tonuri prețioase de roșu, de verde, de albastru, cu multe griuri colorate, artistul a individualizat portretele, mai ales cu ajutorul desenului sintetic, purificat de accesorii, discret dar neșovăielnic. În special portretele de copii impresionează prin gingășia proaspătă a expresiilor naive și temătoare, artistul dovedindu-se un admirabil interpret al tinereții. Amintim totodată picturile de la Măgureni (1694), Sinaia (1695), Râmnicu Sărat (1697), Bordești (1699). La acest din urmă monument, Pârvu Mutu și-a pictat autoportretul, având în mână dreaptă penelul ridicat, iar în mână stângă o paletă cu culori. Recunoaștem în această imagine afirmarea răspicată a demnității de artist și totodată o anticipare cu multe decenii a autoportretului lui Ștefan Luchian care, pictându-și chipul, și-l intitula cu modestie „un zugrav”.

Concomitent cu pictura murală, Pârvu Mutu a practicat și pictura de icoane, de o reală frumusețe fiind *Cina din Mămura (Sfânta Troiță)* și *Adormirea Maicii Domnului*.

Rămas anonim, autorul picturilor ce decorează biserica din satul Popești-Vlașca (1688) a fost și el atras de arta portretului, tabloul votiv – cuprinzând figurile domnitorilor Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu împreună cu soțiile, de asemenea pe ctitorul Cârstea Vistiernic – fiind remarcabil prin calitatea incisivă a desenului, prin interpretarea energică, cu valențe expresioniste, a fizionomiilor.

Un alt artist care a jucat un rol de frunte în dezvoltarea picturii din



Pârvu Mutu, Aga Matei Cantacuzino și familia, tablou votiv în biserica din Filipeștii de Pădure (pronaos).

Constantinos, Domnitorul Constantin Brâncoveanu și familia sa, tablou votiv în biserica mare a mănăstirii Hurez (pronaos).



Țara Românească, în deceniile de sfârșit ale secolului al XVII-lea, a fost grecul Constantinos⁽²⁰⁾.

Venit în țară în anii domniei lui Șerban Cantacuzino (1678 – 1688), invitat probabil chiar de acesta, el a pictat pentru început, împreună cu Ioan, biserica Doamnei din București (1683), operă de maturitate care îl recomandă ca pe un talentat emisar al picturii post-bizantine din Levant. Excelent desenator și bun colorist, preferând acordurile cromatice luminoase, Constantinos era un artist cu o formație eclectică, în arta căruia tradiția elenistică transmisă prin intermediul picturii cretano-athonite se întâlnea cu inovațiile picturii baroce italiene, ample și tumultuoase. Manifestând o îndrăzneală libertate față de schemele iconografice tradiționale, el încalcă adesea ordinea cronologică a ciclurilor, redistribuind imaginile mai importante, acordându-le suprafețele cele mai largi, pentru a le individualiza și pune în valoare. De un remarcabil dinamism, cu învolburate grupări de personaje sunt compozițiile: *Uciderea pruncilor*, *Răstignirea*, *Împărțirea pâinilor*. Grația elenistică a arhangelului *Bunei Vestiri* trădează înclinarea lui Constantinos pentru tipurile picturii manieriste cultivate de școala cretană. fapt ce rezultă, de asemenea, din exagerata cursivitate a desenului și din expresia de convențională frumusețe. Recunoscând valoarea de ansamblu a picturilor din biserica Doamnei, va trebui să semnalăm și nota de superficialitate întru totul explicabilă la un artist pelerin care provenea dintr-o lume artistică atât de eteroclită cum era aceea de atunci a Orientului creștin.

În anii care au urmat, grecul Constantinos, deși străin, s-a integrat pe deplin vieții artistice locale, fapt care poate fi dedus atât din progresiva sa adaptare la formele stilistice practicate de meșterii autohtoni, cât și din semnătura sa de mai târziu: „Constantinos din Țara Românească”. Absorbit și integrat mediului artistic românesc, Constantinos a ajuns în scurtă vreme șeful marelui atelier de pictură de la Hurez, atelier care, prin capacitatea sa formativă, prin antrenarea unui mare număr de meșteri și calfe, avea să se transforme într-o veritabilă școală, cu o



Constantinos, «Năsterea lui Iisus», biserica Doamnei din București (pronaos).



Constantinos, grup de copii din familia voievodului Brâncoveanu, detaliu din tabloul votiv de la Hurez.

impresionantă capacitate de iradiere, ducând până departe faima înfloritoare vieți artistice din Țara Românească aflată sub ocărmuirea lui Constantin Brâncoveanu²¹.

Marele ansamblu monastic de la Hurez, cel mai complex și mai întins din țară, cuprinzând mai multe biserici și schituri construite și împodobite în anii 1691 – 1703, a constituit o adevărată pepinieră artistică, pe șantierul său formându-se constructori, cioplitori în piatră și în lemn, poleitori, dar mai ales pictori, prin a căror concertată conlucrare avea să se ajungă la maturitatea așa-numitului stil brâncovenesc. Biserica mare, principalul monument al ansamblului, a fost pictată între anii 1693 – 1694 de o echipă de meșteri: Ioan, Andrei, Stan, Neagoe, Ioachim, în fruntea tuturor aflându-se Constantinos. Având a decora un edificiu de mari proporții, care trebuia să exprime puterea și năzuințele ctitorului, echipa de pictori a elaborat un program iconografic special care, păstrând structura simbolică tradițională și prescrisă de erminii, a dezvoltat în mod intenționat unele teme care reînviu tradiția picturii militante din vremea lui Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab și Petru Rareș. Două sunt temele pe care s-au bazat artiștii pentru a exprima conținutul de idei impus de voievod: iconografia Sfântului Constantin, patronul ctitorului, și tabloul votiv.

Istoria ilustrată a *Vieții împăratului Constantin* ocupă cea mai mare parte a peretelui răsăritean din pronaos. Imaginea centrală – ca poziție și ca importanță – cuprinde reprezentarea bătăliei de la podul Milvius, bătălie cu semnificație simbolică, pentru că, în urma victoriei repurtate

²¹ În ultimii ani s-a acumulat un bogat material bibliografic din care menționăm: Corina Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi – realitate artistică și culturală a secolului al XVII-lea*, în SCIA, 1986, p. 13-30; idem, *Un tour d'horizon sur la composition dans les peintures murales aux premiers temps du style brancovan*, în RRHA, 1988, p. 19-30; Anca Vasiliu, *Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art*, în RRHA, partea I, 1987 p. 3-18, partea II, 1988, p. 45-62; Ioana Iancovescu, „Această desfășurată, frumoasă și iscusită tindă”. *Pictura pronaosului bisericii mari a mănăstirii Hurez: o interpretare*, în SCIA, 1997, p. 33-52 (TS).



Constantinos și atelierul său. Ispravnicii și meșterii de la Hurez, biserica mare a mănăstirii Hurez (pridvor).

de armatele lui Constantin asupra rivalului său Maxențiu, creștinismul a fost decretat religie acceptată în Imperiul Roman. Concepută în spiritul scenelor bataiste, cu un pronunțat caracter laic narativ, scena bătăliei de la podul Milvius are, aici la Hurez, o semnificație similară cu aceea a *Cavalcadei Sfintei Cruci* de la Pătrăuți sau cu *Asecul Constantinopolului* de la Moldovița. Exponent al unei politici antiotomane, Constantin Brâncoveanu reamintea prin această imagine puterea biruitoare a crucii care îl condusese pe Constantin în lupta cu Maxențiu.

Alături de această invocare a puterii divine pentru eliberarea țării, tabloul votiv introduce în iconografia Hurezului și argumente cu caracter politic mai direct. Pornind de la exemplul tabloului votiv din episcopala de la Argeș, Constantinos și colaboratorii săi au acoperit pereții pronaosului – ce trebuia să devină necropolă domnească – cu un uriaș cortegiu de personaje: membrii familiei lui Brâncoveanu, de asemenea neamul Basarabilor și neamul Cantacuzinilor. Efectul acestei monumentale desfășurări de personalități cu figuri marțiale este deosebit de puternic și desigur aceasta a fost intenția pictorilor servind programul ciitorului.

Compoziția principală a tabloului votiv, în care apar domnitorul Constantin Brâncoveanu cu cei patru feciori și doamna Maria cu cele șapte fete, este impresionantă, atât prin năreția ansamblului, cât și prin frumusețea prețioasă a detaliilor. Entuziasmat de portretele Hurezului, Abcar Baltazar elogia, la începutul secolului nostru, precizia desenului, transparența, moliciunea și frăgezimea coloritului, inimitabila lui armonie, mărturisind că admirația sa s-a transformat în pietate. În mod deosebit a fost prețuit de către toți cunoscătorii portretul domniței Smarandă, cu figură roză și buclăată, ai cărei ochi, ca două mărgelile de lumină neagră, anticipează, cu peste două secole, ochii copiilor din tablourile lui Nicolae Tonitza.

La galeria de portrete voievodale și boierești care decorează pronaosul trebuie să adăugăm grupul portretelor de meșteri din pridvor. Aici, pe perețele de răsărit, alături de portretele boierilor ispravnici, Badea, Apostol, Cernica Știrbei, au fost înfățișați purtând în mâini însemne ale meșteșugului: Manea, vâtaful zidarilor, Vucașin Caragea „pietrarul” și Istrate „lemnarul”. Scoși din anonimat și așezați la loc de cinste, pentru a fi văzuți și prețuiți de toată lumea, meșterilor de la Hurez li se recunoștea prin aceasta rolul lor ca făuritori de valori spirituale, în perspectiva unei noi atitudini față de artă, proprie epocii moderne, pe care faptele de cultură și artă ale epocii lui Constantin Brâncoveanu o ilustrau cu demnitate.

În pridvorul de la Hurez mai trebuie semnalat faptul că perețele de răsărit a fost rezervat reprezentării unei ample *Judecăți de apoi* în care, ca odinioară în Moldova, în cortegiul păcătoșilor se află grupuri de turci și de tătari, dușmanii Țării Românești fiind astfel asimilați cu marii damnați ai omenirii. În plus, *Judecata* de la Hurez cuprinde numeroase episoade cu caracter moralizator și de critică socială, fiind denunțate viciile de tot felul, in justiția și apăsarea săracilor. De aici încolo, tema *Judecății*, semnalată cu titlu izolat încă din vremea lui Matei Basarab, se va bucura de o largă răspândire în pictura Țării Românești, prilejuind zugravilor dezvoltarea temelor mobilizaționale și denunțarea gravelor inechități ale societății.

Valoarea deosebită a picturilor Hurezului a fost evidențiată și de marele bizantinolog Charles Diehl când scria: „Puternica tradiție bizan-

tină este dominantă în mănăstirea Hurez, poate cel mai frumos monument din toate în România (...) Aceste fresce sunt dintre cele mai remarcabile pe care le-a produs arta românească și în același timp ele dovedesc continuitatea artei românești și artei bizantine, ele arată strălucirea extraordinară ce dă artelor domnia lui Constantin Brâncoveanu”⁽²¹⁾.

În afară de biserica mare, la mănăstirea Hurez au fost decorate și alte monumente care, toate laolaltă, permit definirea centrului de pictură constituit în cadrul marșului așezământ brâncovenesc.

Marin și Preda sunt autorii picturii din paraclis (1696 – 1697), bolnița a fost pictată de Preda, Nicolae și Efrem (1699), biserica schitului Sfinții Apostoli a fost pictată de Iosif și Ion (1700). În general, este proprie școlii de pictură de la Hurez o accentuare a efectelor decorative, atât prin modul de tratare a compozițiilor figurative, cât și prin mărirea suprafețelor ornamentate cu motive florale (la schitul Sfinții Apostoli, suprafețele ornamentale ocupă aproape o jumătate din întinderea totală a pereților). Tratarea narativă este, de asemenea, caracteristică, imaginile religioase fiind tot mai mult apropiate de realitate prin agrementarea lor cu elemente desprinse din mediul ambiant, uneori chiar cu o notă de humor. Interesul pentru realitate aduce modificări în iconografia tradițională, ilustrarea psalmilor ocazionând reprezentarea unor scene din viață – hore cu lăutari – personajele fiind înveșmântate în costumele vremii. Este de reținut, de asemenea, prospețimea de limbaj și vigoarea oarecum frustă a expresiei, care prevestește procesul de rusticizare al picturii religioase.

După terminarea decorării monumentelor de la Hurez, membrii atelierului constituit aici sub îndrumarea lui Constantinos, ajunși ei înșiși meșteri mari, s-au răspândit în țară pentru a decora alte edificii, fenomenul acesta devenind caracteristic primei jumătăți a secolului al XVIII-lea.

În directă legătură cu împodobirea atâtor ciitorii, trebuie explicată exploziva înmulțire a icoanelor. Destinate iconostaselor în primul rând, dar și pentru împodobirea chiliilor, a locuințelor domnești și boierești, icoanele au devenit un element de podoabă la modă, în legătură cu producția lor fiind semnalate existența mai multor ateliere la Hurez, la București, la Târgoviște, la Câmpulung, la Pitești, dar și în alte orașe importante ale Țării Românești.

Receptarea unor elemente ornamentale de expresie barocă, înregistrată ca fenomen în legătură cu picturile murale, este încă și mai evidentă în cazul icoanelor, caracteristică fiind preferința pentru tronurile baroce, cu arhitecturi complicate, pentru fundalurile arhitectonice fanteziste, pentru veșmintele cu falduri agitate. Trebuie observat, totuși, că toate aceste elemente de exuberanță ornamentală sunt subordonate unor structuri compoziționale echilibrate, acel sens clasicizant de ordonare lăuntrică a formelor, pe care îl recunoaștem în cazul monumentelor arhitectonice, fiind prezent și aici. În categoria celor mai frumoase realizări ale icoanelor brâncovenești din ultimul deceniu al secolului al XVII-lea se numără cele de la Hurez (icoanele împărătești, prăznicarele, apostolii) realizate desigur în cadrul atelierului pe care îl conducea Constantinos. Compozițiile clare, expresiile nobile și faldurile savante sunt puse în valoare de desenul cu scriere cursivă și de coloritul rafinat. În fapt, cu icoanele de la Hurez, școala de pictură constituită aici ajungea la o plină defnire, făcând posibilă inaugurarea unei noi epoci de prosperitate în arta Țării Românești.

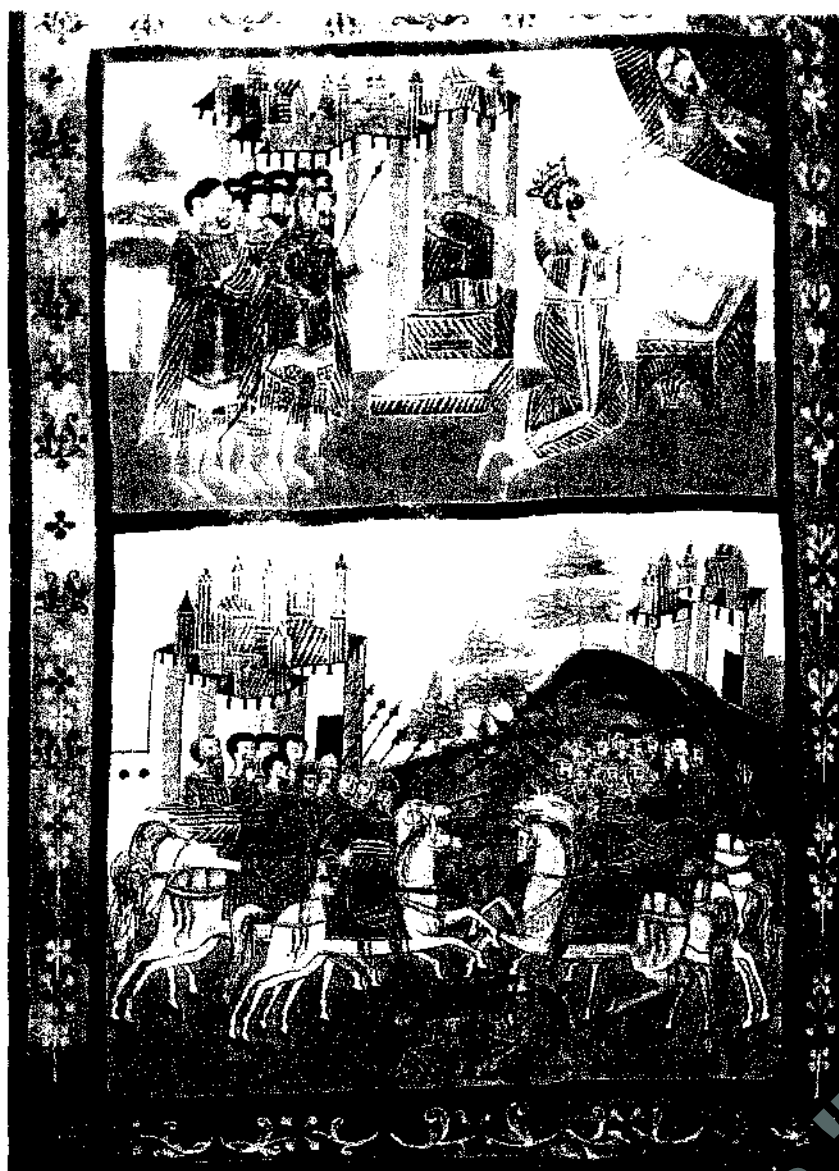


Constantinos (și atelierul său),
Judecata de apoi, Biserica mare a
mănăstirii Hurez, detaliu, pridvor.



„Sf. Gheorghe omorând balaurul”,
icoană brâncovenească
(sfârșitul sec. XVII),
Muzeul Național de Artă al României.

Anastase Crimca,
«Războiul lui David cu Saul»,
ilustrație miniată la Psaltirea din 1616.



Miniatura⁽²²⁾

Concurată din ce în ce mai mult de răspândirea tiparului, arta caligrafiei și a manuscriselor miniate a intrat în declin, chiar dacă pe parcursul secolului al XVII-lea mai pot fi înregistrate opere de notabilă frumusețe. Trebuie precizat de îndată că restrângerea numerică a manuscriselor religioase este în bună măsură compensată de documentele de cancelarie scrise pe pergament și pe hârtie, nu o dată fiind vorba despre adevărate demonstrații de caligrafie, inițialelor și vignetelor fiindu-le uneori asociate somptuoase frontispicii cu entrelacuri sau vrejuri meandrice, mai rar intervenind elemente zoomorfe sau chiar antropomorfe (figuri de sfinți). Aflându-se în strânsă legătură cu celelalte domenii de creație artistică, în mod firesc, manuscrisele și miniaturile secolului al XVII-lea vor părăsi sobrietatea tradițională, pentru a încorpora un număr sporit de elemente decorative, cu manifestă înclinare spre efectele de paradă.

În primele decenii ale secolului al XVII-lea, cel mai important caligraf și miniaturist a fost mitropolitul Anastase Crimca (Crimcovi), binecunoscutul cărturar și etor, prin a cărui râvnă, mănăstirea Dragomirna a devenit unul dintre cele mai active scriptorii ale Moldovei. De o



Anastase Crimca,
«Evanghelistul Ioan și ucenicul său
Prohor», Tetraevangelul din 1609.



Ivanco din Rădăuți, «Evanghelistul
Luca», miniatură din Tetraevangelul
de la Agapia (1641).

cultivată eleganță, manuscrisele sale, surprinzător de multe (*Tetraevangel – 1609; Evanghelie – 1609; Liturghier – 1610²¹; Tetraevangel – 1616; Psaltirea – 1616²²; Apostolul – 1609; Apostolul – 1610*) se impun atenției în primul rând prin frumusețea scrierii: sobră și lipsită de artificii. Dimpotrivă, zecile de ilustrații care populează textul, uneori strecurându-se printre rândurile acestuia, ca un adevărat comentariu în imagini, surprind prin plăcerea narațiunii asociată voluptății decorative.

Mai tradiționalist în compozițiile aferente *Ciclului hristologic*, Anastase Crimca dovedește o mare libertate de inspirație atunci când ilustrează *Psaltirea*: scenele de luptă (deseori inspirate din icoanele novgorodiene) sau cele de petrecere fiind toate de o încântătoare vioiciune. Stilul prevalent grafic folosește hașurile ca pe un element decorativ, efectul ornamental fiind sporit de abundența chenarelor cu motive florale, de bogăția inițialelor și vignetelor. Nimic nu mai amintește de imaginile monumentale ale evangheliștilor, care împodobeau *Evangheliarele* moldovenesti în secolul al XV-lea. O viziune decorativă cu ecouri orientalizante, o manieră prin excelență grafică, rețeaua densă a

²¹ Constanța Costea, *Ilustrația de manuscris în mediul cărturăresc al mitropolitului Anastase Crimcovi, Liturghierul*, în SCIA, 1996, p. 19-36 (TS).

²² Constanța Costea, *Ilustrația de manuscris în mediul cărturăresc al mitropolitului Anastase Crimcovi, Psaltirea (Ms. Dragomirna cod. sl. TD6)*, în SCIA, 1994, p. 17-43 (TS).

«Slujebnicul» mitropolitului
Ștefan, pagină de text cu inițiale
decorative, detaliu.



liniilor fiind scoasă în evidență de coloritul plat, distribuit în pete de lumină. Recunoaștem în plăcerea narațiunii și în sensul decorativ ambianța stilistică inaugurată de picturile mănăstirii Sucevița, pe care le continuaseră, chiar aici la Dragomirna, meșterii zugravi autori ai picturilor din biserica mare.

Epoca lui Vasile Lupu a prilejuit învierea mai multor scriptorii din Moldova; din nefericire, cercetarea manuscriselor este îngreunată de răspândirea lor în diverse biblioteci și colecții ale Orientului creștin: la Ierusalim (*Evanghelie* din 1633, cu miniaturi ce par inspirate din arta armenescă), la muntele Athos și în diverse biblioteci europene. În 1633, călătorul caligraf Porfirie copia un *Liturghier*, iar în 1641 popa Sidor din Rădăuți copia pentru biserica mănăstirii Trei Ierarhi un *Tetraevanghel*, împodobit cu frumoase frontispicii, inițiale și vignete, obișnuitelor entrelacuri fiindu-le asociate motive vegetale și animale.

Dar cel mai important caligraf miniaturist al epocii a fost Ivanco din Rădăuți, căruia i se datorează un *Liturghier* (1643) și un *Tetraevanghel* comandat de către Gavril Hatmanul pentru ctitoria sa de la Agapia (1641). Frontispiciile și inițialele lui Ivanco vădesc o mare libertate de interpretare, caracteristică fiind, totodată, vioiciunea neobișnuită a culorilor. În reprezentarea figurilor de evangheliști, Ivanco păstrează doar în mică măsură modelele bizantine, amplasându-și figurile în interioare cu mobilier baroc, cu efecte de perspectivă geometrică, lăsând să se întrevadă absorbirea unor procedee occidentale. Mai tradiționalist, Ghervasie de la Putna copia o *Evanghelie* pentru domnitorul Istratie Dabija, cu păstrarea vechilor frontispicii și inițiale, amintind de manuscrisele secolelor XV – XVI.

*Evangheliarul din 1650,
Voievodul Matei Basarab și
Doamna Elina.*



În anul 1642, cu stăruința mitropolitului Varlaam, Vasile Lupu a înzestrat capitala Moldovei cu o tiparniță. Acest important eveniment cultural a avut drept consecință restrângerea activității copiștilor și miniaturiştilor, în schimb, nu peste multă vreme, vor apărea meșterii gravori care vor săpa în lemn unele frontispicii, ilustrații și inițiale cu caracter ornamental destinate tipăriturilor. Unul dintre primii gravori din Moldova a fost Ilie, autorul ilustrațiilor pentru *Cartea românească de învățătură*, tipărită la Iași, în 1643. Inspirându-se pe de o parte din vechile miniaturi, pe de alta din ilustrațiile cărților provenind din tiparnițele occidentale, împodobite cu ornamente de tip baroc, Ilie a introdus în *Cartea românească* figurile celor patru evangheliști, imagini din ciclul hristologic, dar și frontispicii, cartușe heraldice, vignete, întregul aparat, astfel conceput, conferind primei tipărituri ieșene pecetea unei atitudini barocizante.

În Țara Românească, arta manuscrisului și a miniaturii nu beneficiase niciodată de o atenție comparabilă cu aceea cunoscută în Moldova. Cu atât mai surprinzătoare se înfățișează – mai ales că aici tiparul fusese adoptat cu un secol și mai bine înainte – înflorirea școlii de caligrafie din epoca lui Matei Basarab. Constatând că cele mai multe manuscrise realizate prin grija lui Matei Basarab au fost destinate unor importante mănăstiri din Orientul creștin, s-ar părea că ne aflăm în fața unei acțiuni programatice de protectorat cultural, întărind o dată mai mult autoritatea de succesori ai Bizanțului a domnitorilor români. De o neobișnuită bogăție este *Evangheliarul* (1643) scris în grecește pentru mănăstirea Sf. Sava de la Ierusalim. Decorația foarte abundentă vădește influența manuscriselor orientale (mai ales armenesti), fie că este vorba



«Slujebnicul» mitropolitului
Ștefan, pagină de text.
detaliu cu inițială decorativă.



Radu Sârbu, Voievodul Matei Basarab
și Doamna Elina, detaliu,
Liturghierul din 1653-1654.

despre figurile în plină pagină ale evangheliștilor, înconjurare de largi chenare florale, fie despre cuprinderea în câmpul frontispiciilor a unor scene din ciclul hristologic. În text sunt introduse numeroase imagini care ilustrează ciclul hristologic, fiind de recunoscut aceeași plăcere a narațiunii – dar realizată de alte mijloace plastice – pe care am menționat-o și în cazul ilustrațiilor datorate lui Anastasie Crimca.

Remarcabil este și *Liturghierul* grămaticului Radu Sârbu de la mănăstirea Brâncoveni (1653 – 1654), în care apare tabloul votiv al domnitorului Matei Basarab și doamnei Elina, într-o interpretare graficizantă care, încă o dată, reamintește de manuscrisele lui Crimca. Într-un *Tetraevanghel* grecesc păstrat la Biblioteca Națională din Atena, somptuosul tablou votiv al lui Matei Basarab este încadrat de o abundentă decorație florală, cu sugestii orientalizante. Din aceeași familie stilistică sunt și cele două frumoase miniaturi reprezentând una pe Matei Basarab, alta pe doamna Elina, înglobate în manuscrisul din anul 1638, legat cu cheltuijalea domnitorului, în anul 1644.

Dar capodopera manuscriselor miniate din vremea lui Matei Basarab este *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan al Țării Românești (cca 1653). Considerat, pe drept cuvânt, printre cele mai valoroase manuscrise miniate românești, *Slujebnicul* întrece tot ce s-a văzut până acum în materie de abundentă decorație, aparatul său ornamental fiind alcătuit dintr-un număr neobișnuit de mare de ilustrații, fie în plină pagină, fie strecurate printre rânduri, fie introduse în compoziția frontispiciilor. Inițialele – câteodată mai multe pe o singură pagină – fac risipă de fațetă, recurgând la figuri de sfinți, la un bestiar fantastic (uneori cu aluzie la fabule) și, mai rar, doar la elemente fitomorfe. Spre deosebire de celelalte manuscrise miniate din epoca lui Matei Basarab, care au folosit mai ales modele orientale (grecești și armene), *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan se inspiră cu precădere din ornamentica Occidentului baroc, reflexele acestuia fiind lesne de recunoscut în interpretarea grafică și mai ales în încercarea modeleului cromatic.

Dintre meșterii gravori activi în Țara Românească în epoca lui Matei Basarab, de un particular interes este arhimandritul Ioan⁽²³⁾, autorul unui mare număr de imagini: tablouri votive, scene religioase, frontispicii, vignete etc. Cunosător al tipăriturilor occidentale, gravorul Ioan folosește cu multă libertate elementele decorative de obârșie barocă, în interpretări simplificate, remarcabile prin claritatea compozițională, prin expresivitatea ductului liniar și a contrastelor de negru-alb.

În ultima parte a secolului al XVII-lea, sub domniile lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu, numărul foarte mare de cărți tipărite a prilejuit constituirea mai multor ateliere de gravură, la București, Râmnicu-Vâlcea, Buzău, în Moldova un astfel de atelier întemeindu-se la mănăstirea Neamț. Unele tipărituri ca *Biblia de la București* (1688) sunt adevărate monumente de artă grafică, de reținut fiind faptul că frontispiciile, inițialele și vignetele – cu motive vegetale – sunt îndeaproape înrudite, ca expresie stilistică, cu ancadramele de piatră sau cu iconostasele sculptate în lemn.

Acele de cancelarie domnească din epoca lui Constantin Brâncoveanu au, deseori, înalte virtuți artistice, fiind caligrafiate cu rafinament și împodobite cu o nedișimulată plăcere a spectacolarului; mijloacele decorative sunt foarte variate, pe fondul unei atitudini barocizante care generează demonstrațiile de abundentă și de somptuozitate ornamentală.

Broderia⁽²⁴⁾

O privire globală asupra broderiilor realizate în primele decenii ale secolului al XVII-lea face evidentă tendința tradiționalistă a pieselor muntenești, în timp ce în Moldova avea loc o mai grăbită absorbire a noului limbaj decorativ, caracterizat prin abundența demonstrativă, prin gustul pentru fast și reprezentare⁽²⁵⁾.

Din fosta zestre de artă a bisericii boierilor Buzești din Stănești (jud. Vâlcea), alături de dăruirea *Răstignirii*, dăruită de marele ban Preda și de soția sa Cătălina (cca 1602 – 1607), trebuie amintit epitrahilul brodat în 1606, prin grija Simei Buzescu. Aflat astăzi la Banja (Iugoslavia), acest epitrahil este o replică ușor simplificată a epitrahilului, mai vechi cu un secol, dăruit de Radu cel Mare mănăstirii Govora. Tot o replică simplificată, cu evidente stângăcii și naivități de execuție, este și epitrahilul cu apostoli dăruit, în 1608, de donatorul Radu Șerban mănăstirii Mărgineni. De data aceasta, modelul folosit a fost epitrahilul lui Neagoe Basarab, de la mănăstirea athonită Xenofon. Pe poalele epitrahilului au fost înfățișați donatorii – Radu Șerban și familia sa – în costume de ceremonial, cu coroane pe cap.

În Moldova, cele mai importante broderii de la începutul secolului al XVII-lea aparțin mănăstirii Sucevița și au fost realizate prin dania domnitorilor din familia Movilă. Acoperământul de mormânt al lui Ieremia (1606) aduce în cadrul broderiei moldovenești, pe lângă acele calități portretistice despre care a fost vorba mai sus (p. 287), noutatea unei atitudini prin excelență decorativă, admirabil servită de mijloacele broderiei. Executată din fire de aur, argint și mătase colorată, pe fond de catifea roșie vișinie, această piesă de mari dimensiuni (2,37 x 1,45 m) are chenarul alcătuit din inscripția comemorativă combinată cu elemente florale bine individualizate, iar în câmp, alături de impozantul portret al domnitorului, este sugerată prezența unei grădini cu chiparoși și flori, colțurile superioare fiind rezervate stemei Moldovei și reprezentării unei biserici, ale cărei fațade sunt decorate cu *Cina din Mamvri* și *Pogorârea la Iad*, sugerându-se, astfel, o pictură exterioară, în acest caz cu evidentă invocație funerară. Atât concepția generală a compoziției decorative, cât și pregnanța detaliilor situează această broderie – adevărată capodoperă a genului – în ambianța stilistică de rafinate confluente occidental-orientale pe care am consemnat-o pentru întreaga epocă a Movileștilor⁽²⁶⁾.

Observația este valabilă și pentru învelitoarea de mormânt a lui Simion Movilă (1609), chiar dacă în acest caz reprezentarea domnitorului ca defunct se înscrie firesc în obșnuitul program al broderiilor tombale. Sensul decorativ este mai evident la învelitoarea de mormânt a lui Simion Movilă, chenarul bogat stabilind o relație de perfectă unitate cu motivele decorative de pe somptuosul veșmânt. În colțurile superioare apar din nou micile scene: *Cina din Mamvri* și *Pogorârea la Iad*, scoțând o dată mai mult în evidență destinația funerară a broderiei.

⁽²⁴⁾ Maria Ana Musicescu și Ana Dobjanschi, *Broderia medievală românească*, București, 1985, passim (TS).

⁽²⁵⁾ Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, vol. I, București, 1987, passim (CM).



Învelitoarea de mormânt a
domnitorului Simion Movilă.
Muzeul mănăstirii Sucevița.

Învelitoarea de mormânt
a domnitorului Ieremia Movilă
(Muzeul mănăstirii Sucevița).



Orientarea către somptuosul decorativ a broderiei moldovenești se conturează cu mai multă claritate dacă se iau în discuție piesele cu destinație liturgică. Dintre odoarele cu care marele logofăt Nestor Ureche a înzestrat ctitoria sa de la Secu, se păstrează mai multe broderii, unele în muzeul mănăstirii, altele la Muzeul Național de Artă al României: trei nebedernițe (una datată 1602) și un epitaf (1608). Opera principală este, desigur, epitaful a cărui compoziție, vădit inspirată de aceea a epitafului de la Sucevița (1592 – 1593), înfățișează în câmpul central pe Iisus întins pe piatra de la Efes, plâns de sfințele femei, de Ioan Evanghelistul, de Nicodim și de Iosif din Arimateea.

Îngeri cu ripide și îngeri cu năframe participă la momentul durerii. Deși mai puțin împodobit decât epitaful de la Sucevița, epitaful de la Secu are o bordură decorativă aproape identică cu aceea a modelului său, înrudindu-se ca viziune decorativă și cu învelitorile de mormânt ale Movileștilor. Un pas înainte pe direcția ornamentalului a fost făcut de aerul dăruit de mitropolitul Anastasie Crimca mănăstirii Dragomirna (1612). În cadrul compoziției generale, câmpul central, pe suprafața



căruia a fost brodată *Adormirea Maicii Domnului*, este conturat de bordura foarte lată, al cărei vrej meandric, cu scriere puternică, reține în primul rând atenția. Execuția este foarte îngrijită, cu o vădită plăcere a detaliilor, dar sensurile simbolice tradiționale pentru asemenea piese au cedat locul efectelor ornamentale.

Un alt aer dăruit de Anastasie Crimca mănăstirii Dragomirna (1625 – 1626) are ca temă *Plângerea lui Iisus*. Superior din punct de vedere artistic piesei anterior descrise, cu o mai subtilă utilizare a punctului brodat, acest aer prezintă, de asemenea, o bordură decorativă lată cu elemente florale, dar este mai legat de tradiție prin păstrarea unei austerități de expresie, chiar dacă elementele ornamentale sunt și aici abundente. Epitaful dăruit de Barnovschi (1628), sau nebedernița *Pogorârea la iad* dăruită de Vasile Lupu (pe atunci păcălab de Suceava) episcopiei de la Huși (1630) pot fi considerate ca piese de referință cu care se încheie capitolul vechilor modele, pentru că, de aici încolo, broderia din Moldova va înregistra o substanțială mutație stilistică, situându-se pentru câteva decenii în sfera unei arte de ceremonial curtean pe cât de strălucitoare pe atât de exterioară ca expresie.

Poală de icoană. «Iisus în potir»,
biserica Trei Ierarhi, Iași (Muzeul
Național de Artă al României).



Epitaf dăruit de domnitorul
Miron Barnovschi (1628).



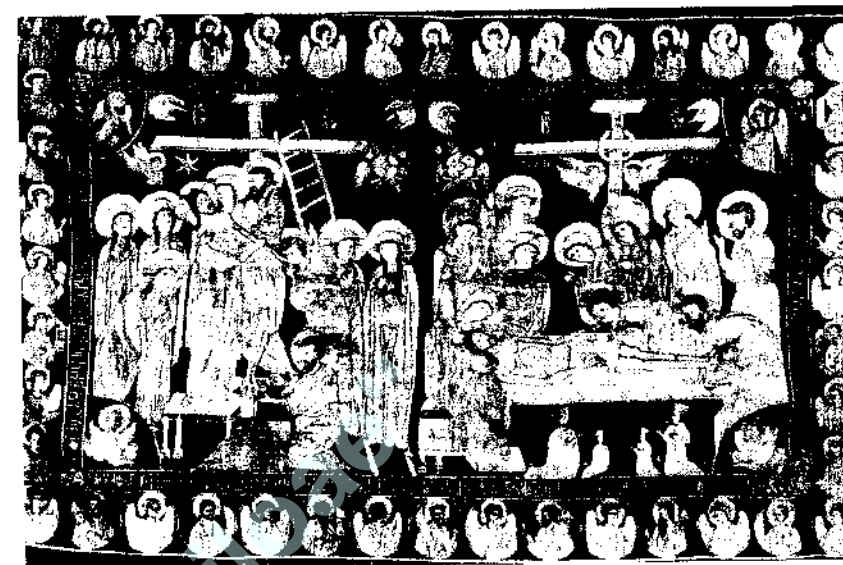
Doamna Tudosca și Ioan Lupu.
portrete brodate (Muzeul
bisericii Trei Ierarhi, Iași).

Deși mai folosesc scheme iconografice și compoziționale tradiționale, epitrahilele cu apostoli dăruite de mitropolitul Varlaam mănăstirii Secu, ca și epitrahilul de la Coșula dăruit de Isaia, sunt caracterizate mai degrabă prin abundenta decorație florală care se insinuează pretutindeni, într-o viziune exuberantă, a cărei obârșie orientalizantă poate fi identificată și cu ajutorul motivelor specifice: floarea de garoafă și lăleaua.

Această orientare s-a împlinit în marele grup de broderii pe care Vasile Lupu le-a dăruit ctitoriei sale de la Trei Ierarhi. Prezentând o perfectă unitate de concepție decorativă, fiind neîndoiește produse de același atelier, broderiile de la Trei Ierarhi (epitaful din 1638, cele două dvere cu figurile apostolilor Petru și Pavel, poala de icoană cu cei Trei Ierarhi, poala de icoană cu Pogorârea la iad, vălul brodat cu Buna Vestire, poala de icoană cu Iisus în potir, etc.) au fost executate pe un suport de catifea vișinie, pentru câmpul central, și catifea verde, pentru bordurile decorative. Abundența elementelor florale integrate chenarelor sau răspândite în câmpul central are drept consecință un efect absorbant pentru compozițiile și figurile sfinte, acestea devenind ele însele auxiliare ornamentale care participă la efectul decorativ de ansamblu. Viziunea este, deopotrivă, orientalizantă și barocă, în deplin consens cu spiritul eclectic al epocii lui Vasile Lupu. Aparținând aceleiași familii a somptuosului decorativ, cele două portrete brodate – doamna Tudosca și Ioan – recurg, potrivit cartonului pregătit de pictor, la mijloace de expresie de obârșie poloneză, fapt pe deplin explicabil știute fiind strânsele legături cu țara vecină.

Deși nici o piesă nu s-a păstrat din numărul mare de broderii cu care, potrivit atestărilor documentare, domnitorul Gheorghe Duca a înzestrat ctitoria sa de la Cetățuia, avem dreptul să credem că aceste lucrări au stabilit o firească legătură între epoca lui Vasile Lupu și aceea de ultimă înflorire a broderiei moldovenești, din secolul al XVIII-lea.

Dispariția și împrăștierea broderiilor din epoca lui Matei Basarab (un epitrahil cu apostoli datând din 1649 – 1650 se păstrează la mănăstirea athonită Caracalu) este numai parțial compensată de epitaful din 1662, dăruit de mitropolitul Ștefan. Pornind de la schema iconografică



Epitaful de la Tismana dăruit
de Șerban Cantacuzino (1681)
(Muzeul Național de Artă al României).

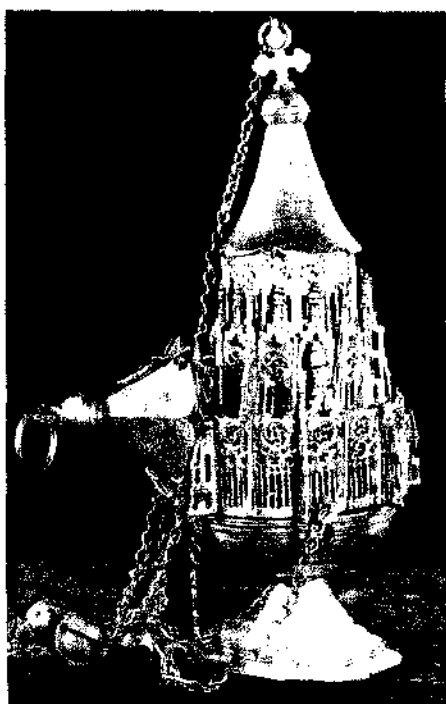
tradițională, autorul broderiei a recurs la o exaltare a gesturilor de durere, prin aceasta lăsând să se întrevadă spiritul baroc al epocii. Chenarul câmpului central, abundent și prețios ca interpretare decorativă, introduce noutatea, de asemenea de obârșie barocă, a unor elemente care depășesc limita chenarului, integrându-se compoziției centrale printr-un neașteptat efect de prim plan. (Epitaful trebuie să fi avut și un alt chenar, mai lat, înlocuit ulterior cu o refacere stângace.)

Epocii lui Șerban Cantacuzino (1678 – 1688) îi poate fi atribuită o benefică preocupare pentru reînvierea artei broderiei, fapt confirmat nu numai de numărul și de calitatea pieselor, dar și de posibilitatea atribuirii lor unui atelier domnesc. Cele mai importante piese sunt cele trei epitafuri, aproape identice, de la Cotroceni (1680), Tismana (1681) și biserica Doamnei din București (1683) care au câmpul central decorat cu două imagini alăturate: *Coborârea de pe cruce* și *Plângerea lui Iisus pe piatra de la Efes*. În jurul acestor două imagini se află un chenar îngust cu inscripția dedicatorie scrisă în limba română, cu litere chirilice. Un al doilea chenar mai lat este decorat cu medalioane de îngeri și de sfinți. Sub scena *Plângerii* a fost brodat tabloul votiv reprezentându-i pe Șerban Cantacuzino cu doamna Maria și copiii. Folosind un carton executat de un pictor de talent, cele trei broderii se impun atenției prin sobrietatea ansamblului și prin subfilitatea execuției de detaliu (broderia în fir de aur, argint și mătase colorată pe fond de mătase roșie, chenarul fiind din catifea verde). Aparenta întoarcere către tradiție, sugerată de sobrietatea decorativă a ansamblului, este contrazisă de sensul discursiv al atitudinilor, dramatismul declarativ al acestora fiind un indiciu fără echivoc al orientării baroce.

Un prețios reper pentru cunoașterea opțiunilor artistice ale epocii este poala de icoană executată de către Gherasim din Galata pentru mănăstirea Cotroceni (1681). O fastuoasă bordură decorativă, cu vrejuri vegetale și medalioane, încheie câmpul central, pe a cărui suprafață a fost brodată familia domnească: Șerban Cantacuzino, doamna Maria și coconul lor. Cei doi ctitori susțin macheta unei biserici, sub binecuvântarea Maicii Domnului și a îngerilor, suprafețele libere ale



Despinetas, epitrahilul de la
Hurez, 1695, detaliu.



Cădelnița (1636) de la
biserica Trei Ierarhi, Iași.



Pahar de argint aurit și emailat (1641),
biserica Trei Ierarhi, Iași.

câmpului central fiind ocupate cu o lungă inscripție, cu vrejuri vegetale și cu serafimi. Excepționala virtuozitate tehnică a acestei broderii este subordonată unei viziuni prin excelență decorativă și trebuie observat regimul de perfectă egalitate al părților componente, fără nici o ierarhizare între figurile donatorilor și vrejurile vegetale.

Viziunea ornamental demonstrativă din broderia lui Gherasim Galatianul se regăsește în epitrahilul lucrat de Despinetas din Constantinopol pentru mănăstirea Hurez, la porunca lui Constantin Brâncoveanu (1695). Adevărată capodoperă a broderiei de sfârșit de veac, epitrahilul lui Despinetas surprinde prin măiestria tehnicii, a lucrăturii cu fir de aur, argint și mătase colorată pe fond de atlas roșu. Figurile donatorilor din tabloul votiv, ca și figurile de sfinți, sunt redată cu o minuție neobișnuită, varietatea punctelor și a motivelor ornamentale, cu o abundență participare a perlelor, conferind acestei piese calitatea unui adevărat giuvaier. Tot Despinetas a executat două mânecute pentru mănăstirea Cotroceni (1699) decorate cu *Buna Vestire* (Maica Domnului pe o mânecută, arhanghelul Gavril pe cealaltă) făcând și în acest caz dovada aceleiași măiestrii.

Arta metalelor⁽²⁵⁾

Poate că nici un alt domeniu al creației artistice din secolul al XVII-lea nu ilustrează mai bine fenomenul de remanență a unor forme tradiționale și totodată excepționala capacitate de absorbire a unor noi formule decorative – occidentale ca și orientale – și în nici un alt domeniu nu este mai evidentă unitatea de atitudine artistică și activul schimb de meșteri dintre Țările Române, ca în domeniul ilustrat de arta metalelor prețioase. Pentru împodobirea numeroaselor ctitorii ale secolului au fost executate sute și sute de odoare liturgice, pentru aceasta fiind solicitați atât meșterii din Țara Românească și din Moldova, cât și cei din centrele săsești ale Transilvaniei, iar uneori s-a recurs și la serviciile unor făurari străini, din Germania (Augsburg, Nürnberg) sau din peninsula Balcanică (Kiprovac), alte piese părăd a fi aduse direct de la Istanbul. Așadar, o mare varietate de forme și de elemente decorative, relativă unitate a argintăriei de epocă fiind asigurată de atracția comună pentru somptuos și pentru abundența ornamentală.

Mai puțin cunoscut în Țara Românească, ilustrat fiind doar cu câteva piese izolate (potirul de la mănăstirea Mihai Vodă, 1601; potirul de la Episcopia Buzăului, 1609), începutul secolului al XVII-lea face cunoscută, pentru Moldova, prezența argintarului sucevean Gligorie Moesiu, autorul unui foarte frumos vas de agheazmă (cristelniță) din argint ciocănit și decorat prin gravare cu *Schimbarul la față* și *Cina din Mamvri*, de o reală importanță fiind, din punct de vedere ornamental, inscripția dedicatorie. Executată, în 1617, pentru mănăstirea Slatina, cristelnița lui Gligorie Moesiu face evidentă persistența aceleiași sobrietăți tradiționale pentru argintăria din Moldova, dar prin elementele ornamentale care însoțesc medalioanele cu imaginile sfinte, lasă să se întrevadă receptivitatea pentru noi modalități decorative.

Tot Gligorie Moesiu este autorul a două frumoase ferecături din argint ciocănit și aurit: prima dăruită mănăstirii Sucevița de Ieremia Movilă (1607), ultima dăruită mănăstirii Dragomirna de Anastasie Crimca (1610).

În ambele cazuri, este de observat accentuarea efectelor decorative, fiind evidente asemănările de interpretare cu picturile murale de la Sucevița.

Căluia dăruită de Nestor Ureche mănăstirii Secu (1602) amintește, prin forma capacului și decorul traforat, de capacul cădelniței lui Ștefan cel Mare de la Putna, dar interpretarea formelor gotice a evoluat către o viziune decorativă de expresie orientalizantă, fiind înrudită cu căluia contemporană de la mănăstirea Piva (Muntele Negru), făurită de argintarul Avramije Hlapovic. Ceva mai târziu, o căluie de compoziție volumetrică asemănătoare, dar la care elementele decorative sunt aproape în întregime de ambianță orientală, a fost executată de un atelier din Moldova pentru biserica Trei Ierarhi din Iași, la comanda lui Vasile Lupu (1639).

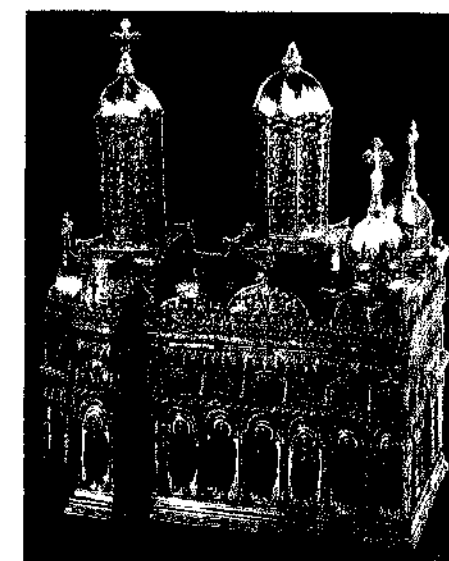
Din aceeași familie stilistică este cădelnița dăruită de Vasile Lupu la Trei Ierarhi (1636). Trei ani mai târziu, prin grija aceluiași domnitor, biserica ieșeană era înzestrată cu o căluie amintind, prin compoziția volumetrică, de căluia din 1602, ca și de cădelnița din 1636, dar elementele decorative cu caracter orientalizant indică cu claritate procesul evolutiv consumat de-a lungul a trei decenii.

Îngânarea dintre tradiția argintarilor locali și inovațiile de limbaj decorativ apare cu mai multă evidență dacă se compară panaghiarul de la mănăstirea Slatina (1602), cu aspect simplu, decorat prin gravare, și panaghiarul din 1621 de la mănăstirea Secu, al cărui abundent decor este realizat din ghirlande de filigran, într-o stufoasă compoziție de expresie orientală.

Încununarea procesului de absorbire a elementelor decorative de obârșie orientală otomană a avut loc în timpul lui Vasile Lupu și este ilustrată de marele număr de odoare pe care domnitorul le dăruia ctitoriei sale preferate, biserica Trei Ierarhi din Iași. Cartușele florale de proveniență persană, care decorează cutia relicvar (1638), paharul de argint, cele două candelă cu decor gravat și traforat, ca și ibricul de argint aurit, ce pare a fi o copie după o piesă otomană, ilustrează fără echivoc confluențele artistice cu lumea Orientului apropiat. Dimpotrivă, candelabrul de argint decorat cu grifoni și capete de îngerași sau ibricul de argint ce pare a proveni dintr-un atelier german (Regensburg?) sunt mărturie de receptare a modelelor baroce.

Singurele piese de argintărie din epoca lui Vasile Lupu care vădesc o mai strânsă legătură cu tradiția sunt două ferecături de carte executate cu probabilitate de un atelier din Iași (*Tetraevanghelul* de la Trei Ierarhi, 1641; *Tetraevanghelul* de la Agapia, 1646). Decorate prin ciocănire, gravare și aurire, amândouă au pe față *Pogorârea la iad*, încadrată cu medalioane de apostoli. Pe spate se află reprezentarea *Rugăciunii* (*Deisis*) și figurile celor *Trei Ierarhi*, respectiv o *Sinaxă* de îngeri și lungi inscripții dedicatorii. Amintind îndeaproape ferecăturile mai vechi, cele două lucrări aduc noutatea unor ghirlande decorative de inspirație orientală, integrându-se astfel ambianței de eclectism stilistic al epocii.

Cele mai multe piese de argintărie din Țara Românească din prima jumătate a secolului al XVII-lea provin din ateliere transilvănene și trebuie precizat că tocmai pe această cale se cunoaște mai bine activitatea meșterilor sași din Brașov, localitate din care provin cele mai multe lucrări. Meșterii Hans Hermann, Michael Schelling, Johannes Retsch, Daniel Bloweber, Thomas Trepsches cel Tânăr și monogramistul M.G. sunt autorii mai multor pahare și pocale de argint gravat și ciocănit, ce vor fi aparținut într-o primă perioadă curții domnești, ajungând apoi în tezaurul unor mănăstiri, ca danii pioase. Atât formele, cât și elementele



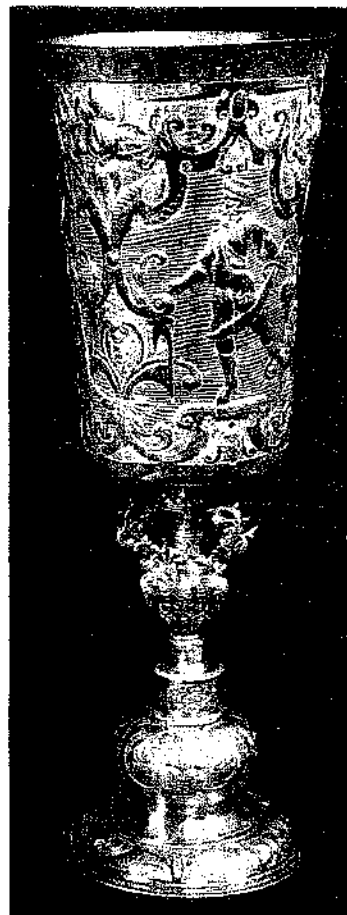
Chivotul dăruit de Constantin
Brâncoveanu mănăstirii Hurez
(1691-1692). Muzeul Național de
Artă al României.



Ferecătură de carte de la Tismana (cca
1650, meșteri chiproviceni).



Gligorie Moesiu, vas de agheazmă
de la mănăstirea Slatina.



Monogramistul M.G. din Brașov, pocal, mănăstirea Negru Vodă din Câmpulung (Muzeul Național de Artă al României).



Sebastian Hann, cană cu capac (1683), Muzeul Brukenthal Sibiu.

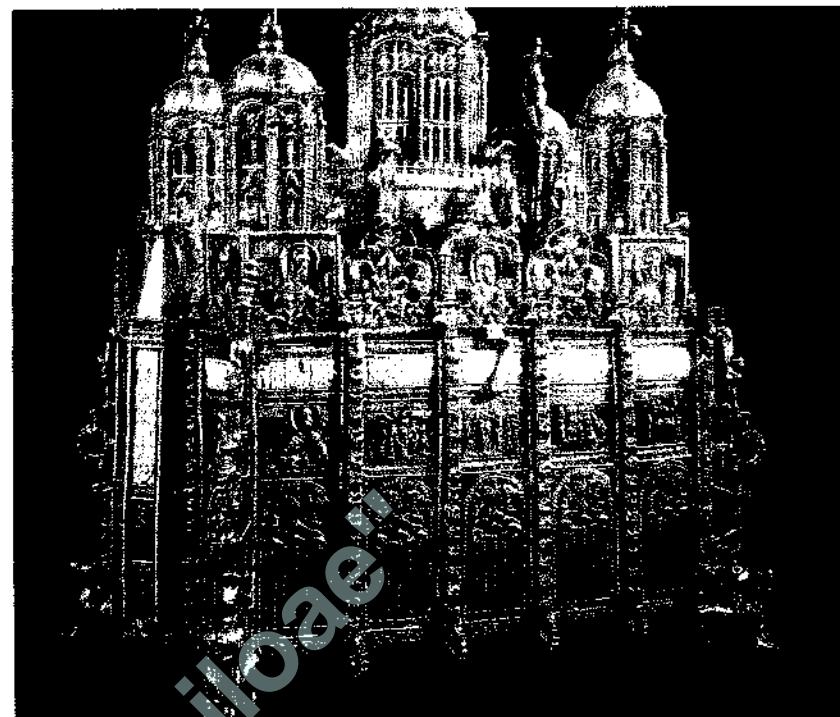
ornamentale indică legătura cu Renașterea târzie, dar către mijlocul secolului se insinuează tot mai mult o decorație de tip baroc.

Între timp, atelierelor locale mai executau piese de argintărie în spiritul tradiției, uneori foarte sobre din punct de vedere decorativ (ferecătura de Evanghelie de la mănăstirea Brâncoveni, dăruită de Matei Basarab, 1636). La Târgoviște luase ființă și un atelier cu meșteri argintari refugiați de la Kiprovac, ale căror lucrări se caracterizează prin abundența decorativă, într-o viziune provincializantă, situate la întâlnirea dintre Orient și Occident (ferecătura de carte executată de Franko Markanić 1642, cu *Pogorârea la iad* și *Arborele lui Ieseu*; ferecătura de la mănăstirea Bradu, 1646, cu *Răstignirea* și *Pogorârea la iad*; frumosul chivot de la Tismana executat de meșterii Iacob și Marko, 1671; cutia de moaște de la Tismana, 1671).

Cu ferecătura de carte de la mănăstirea Mărgineni (1648 – 1658) se inaugurează o nouă epocă în evoluția argintăriei din Transilvania și din Țara Românească. Executată cu probabilitate de un atelier brașovean, această ferecătură decorată prin ciocănire, cizelare și aurire, cu aplicații turnate și smălțuite, aduce nu numai noutatea unor compoziții cu multe detalii, în care intervin sugestii de peisaj, dar și un modelaj prin excelență plastic al formelor, urmărind dramatismul atitudinilor și al expresiilor. Barocă prin mijloace și efect, ferecătura de la Mărgineni va fi urmată de numeroase piese asemănătoare, de aici încolo producția argintarilor din Brașov și Sibiu beneficiind de larga generozitate a daniilor lui Șerban Cantacuzino și, mai apoi, Constantin Brâncoveanu.

Monogramistul M.W., monogramistul E.V., meșterii Georg Heltner, Lukas Baum, Johannes Henning, Thomas Klosch, Georgius May II, toți din Brașov, de asemenea meșterul sibian Sebastian Hann vor executa un mare număr de anaforițe, cădelnițe, candelă, ferecături de carte, etc. comandate de ctitorii din Țara Românească, care le vor pretinde păstrarea iconografiei tradiționale, dar care, la rândul lor, se vor adapta noului limbaj decorativ îndatorat Renașterii târzii și mai ales barocului. În spiritul Renașterii târzii, meșterii brașoveni și sibieni au executat în special căni cu capac, ca aceea decorată cu scene de vânatoare, datând din 1634 și semnată de meșterul Bartesch Igell, pocalul de la mănăstirea Negru Vodă din Câmpulung (1642, monogramist M.G. din Brașov), cana lui Thomas Trepsches decorată cu figuri alegorice (1672); o altă cană, executată de Michael Schwartz, este decorată cu trei mari reliefuri ce înfățișează *Rugăciunea pe muntele Măslinilor*, *Răstignirea* și *Învierea*, spațiile libere fiind populate cu ornamente vegetale într-o compoziție liberă de mare vioiciune (1654). Tot de expresie renescentistă este cupa-bol de la Căldărușani (1640 – 1641) decorată cu efigii antice și vrejuri vegetale. De un remarcabil interes artistic sunt ripidele executate de meșterul E.V. din Brașov pentru mănăstirea Cotroceni (1685), cu portretele votive ale donatorilor Șerban Cantacuzino, Maria și copiii, ripidele executate de același meșter pentru mănăstirea Bistrița (jud. Vâlcea), prin danja lui Constantin Brâncoveanu, pe atunci mare spătar (1685), sau ripidele de la Hurez (1696 – 1697), executate de Johannes Henning din Brașov, cu cheltuiala celuiiași Constantin Brâncoveanu, ajuns între timp domn al Țării Românești. Un straniu amestec de reminiscențe gotice cu elemente renescentiste și orientale prezintă somptuosul chivot de la Cotroceni, operă semnificativă pentru eclectismul luminat al epocii.

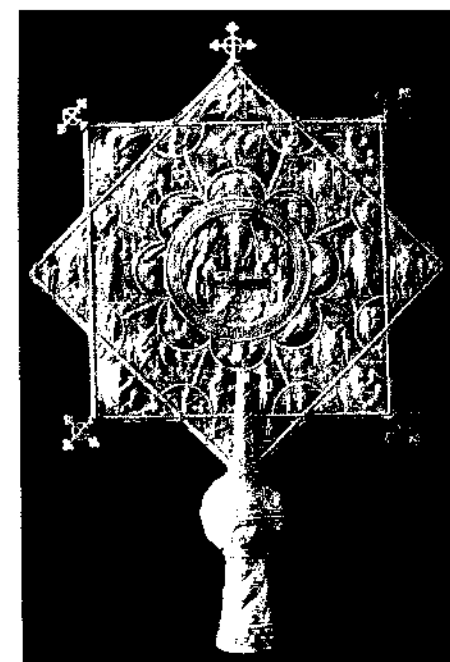
Dintre candelăle cu decor floral în compoziții de expresie barocă



Chivotul de la Cotroceni (Muzeul Național de Artă al României).

vom consemna candelă de la Sărindar executată de sibianul Sebastian Hann (1688), candelă de la mănăstirea Bistrița (jud. Vâlcea) executată de meșterul brașovean Tomas Klosch (1689 – 1690) sau candelă de la mănăstirea Brâncoveni executată de meșterul Georg May II din Brașov (1700). Dintre numeroasele ferecături de carte merită să fie reținute: cea executată de meșterul E.V. din Brașov (1682 – 1683) pentru mănăstirea Bistrița-Vâlcea, ferecătura celuiiași meșter pentru mănăstirea Dintr-un Lemn (jud. Vâlcea, 1684), cu o învolburată decorație de tip baroc și aducând noutatea iconografică a *Fecioarei Apocalipsului* care apare pe coperta din spate, ferecătura lui Johannes Henning pentru mănăstirea Hurez (1692), decorată cu *Pogorârea la iad* și *Sfinții Constantin și Elena*, ferecătura de carte a mitropoliei din București (1693), executată de meșterul sibian Sebastian Hann, cu particularitatea că principalele teme iconografice *Pogorârea la iad* și *Răstignirea* sunt încadrate de mici scene care ilustrează ciclul hristologic. Această nouă formulă decorativă și iconografică va fi preluată apoi și de alte ferecături, ca aceea de la biserica Sărindar din București, executată de Petrus Hiemesch II din Brașov (1694).

Cu titlu izolat, mai găsim și piese datorate unor mici meșteri locali, ca ferecătura de la Segarcea (1698) a cărei execuție, deși mai simplă ca mijloace, vădește aceeași preocupare pentru abundența ornamentală de expresie barocă.



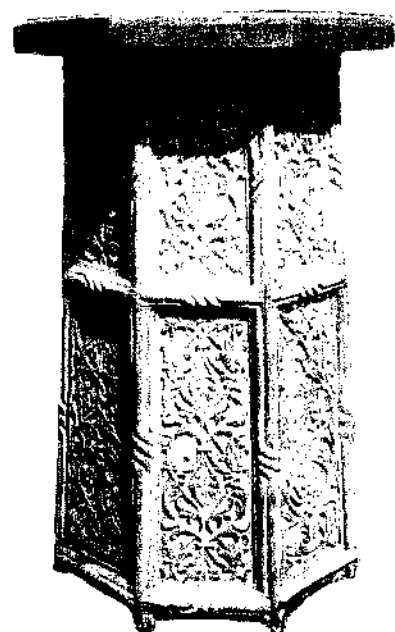
Monogramistul E.V. din Brașov, ripidă de la Cotroceni (Muzeul Național de Artă al României).

Mobilierul de artă⁽²⁶⁾

Din secolul al XVII-lea nu s-a păstrat nici o piesă de mobilier din reședințele domnești și boierești din Țara Românească ori din Moldova, iar descrierile de epocă sunt neîndestulătoare pentru a se putea încerca fie și o reconstituire ipotetică. Dimpotrivă, pentru Transilvania, câteva inventare amănunțite (de la castelele Făgăraș, Lăzarea, Criș, etc.) permit să se evoce interioare cu un abundent mobilier de artă, care poate fi considerat, în principiu, pe seama secolelor XVI și XVII, cu apartenență stilistică la Renaștere. Această ipoteză poate fi susținută și cu ajutorul



Friză de iconostas din biserica de la Vânători-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii Văratec.



Analog, biserica mănăstirii Sucevița.

pușinelor piese care s-au păstrat, precum lavița sculptată de stil italian (cca 1600) provenind din castelul de la Dumbrăvioara, de unde s-a păstrat și o masă (1653), cu forme simple și robuste, sigur datorată unui meșter italian. Ateliere locale funcționau la Cluj, la Sighișoara, la Bistrița etc.; lor li se pot atribui mai multe lăzi pentru veșminte, piese de mobilier care la vremea aceea încă mai erau preferate dulapurilor. Decorate cu profiluri de obârșie arhitectonică (pilaștri, arcaturi, etc.), aceste lăzi mai pot fi decorate cu intarsii (lada de la Lăzarea) sau cu picturi (lada provenind din castelul Criș, 1695, lada de la Muzeul Brukenthal, 1683). Unele piese, ca scrinul de la Mureșeni, prezintă un abundent decor vegetal, cu vrejuri meandrice, executat prin traforare și aplicare pe suprafața exterioară a mobilei, trădând un gust situat la întâlnirea dintre arta de aparat și artizanatul obișnuit.

Mai multe scaune cu spătar de piele sau din lemn sculptat fac evidentă aceeași interpretare de posibilități și de gust artistic, fenomenul fiind însoțit de o largă absorbire a ornamenticii renascentiste în mediul artizanal și chiar popular al așezărilor transilvănene. Din acest punct de vedere, sunt semnificative modelele de ornamente provenind din atelierele clujene sau strana pictată a bisericii din Dorolțu, a cărei față este în întregime decorată cu motive florale pictate. În categoria mobilierului laic de artă din Transilvania se înscriu și lăzile de breaslă, mai multe exemplare de autentică valoare artistică, concepute și realizate în stilul Renașterii, păstrându-se la Muzeul Brukenthal, la Muzeul din Agnita sau la Muzeul din Brașov. Se cuvine a fi amintite și canaturile de ușă, unele pictate (ca acelea de la castelul Criș) sau decorate cu intarsii ori cu sculpturi în relief (canatul de ușă datând din 1686, păstrat de Muzeul de istorie Sighișoara).

În Țara Românească și în Moldova, principalele piese de mobilier artistic ce s-au păstrat fac parte din arhitectura interioară a lăcașurilor bisericești. Categoria cea mai bine reprezentată este aceea a iconostaselor care, dincolo de unele diferențe morfologice, prezintă evidente elemente comune în cele două voievodate. Iconostasele de la Buhalnița (1626), Dobrovăț, Rădeana (1628), Vânători-Neamț se caracterizează prin clara compoziție arhitectonică și, deopotrivă, prin abundența decorativă constând din reliefuri cu profiluri arhitectonice sau vrejuri vegetale stucate, poleite și parțial policromate. Aceleași observații sunt valabile principal și pentru iconostasele păstrate din epoca lui Matei Basarab la



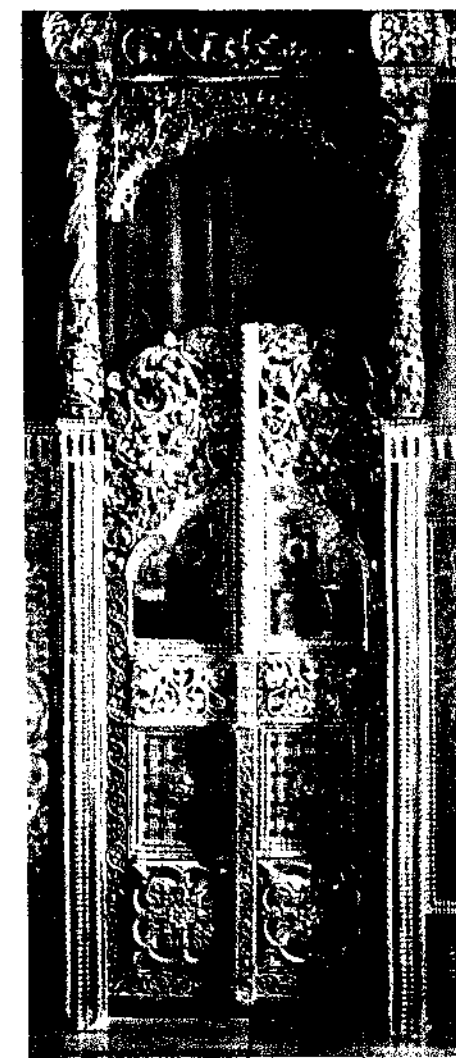
Biserica Sf. Nicolae din Făgăraș, ușa de intrare în pronaos, detaliu.

Clocociov, la biserica Bălăneștilor din satul Râmestii-Vâlcea, la paraclisul bolniței mănăstirii Bistrița-Vâlcea sau în biserica schitului Crasna-Gorj. Această ultimă piesă, provenind din biserica Sf. Dumitru din Craiova, poate fi considerată o capodoperă a genului, decorul vegetal, de o mare bogăție și varietate, fiind executat prin modelare și prin traforare. Dintre elementele vegetale reținem frumusețea vaselor cu flori, de inspirație orientală, ca și motivul crinului în regim reciproc, care decorează marginile unor panouri ale iconostasului. În mijlocul decorului vegetal din zona medallionelor apar și figuri de serafimi, anticipând viziunea decorativă barocă a epocii lui Brâncoveanu.

În vremea lui Șerban Cantacuzino, decorația iconostaselor a devenit încă și mai abundentă, relevând o particulară disponibilitate pentru somptuos. Iconostasele de la Cotroceni, Costești din Vale, Valea Danului sunt reprezentative pentru această perioadă care a contribuit în mod hotărâtor la pregătirea momentului stilistic al domniei lui Constantin Brâncoveanu, când practic toate genurile artistice s-au întâlnit într-o atitudine stilistică unitară.

Întru totul similar ca repertoriu ornamental și distribuție compozițională este iconostasul de la Jigoreni (jud. Iași) care provine de la fosta mănăstire Glodeni (1693). Așadar, atât în Moldova, cât și în Țara Românească, ornamentica barocă – pe care arhitectura o preluase cu extremă prudență – reușise să se impună în decorația mobilierului sculptat, cum de altfel se petrecuseră lucrurile și în arta metalelor.

Dar adevăratul triumf al noului mod de decorație aplicat iconostaselor va avea loc în timpul lui Constantin Brâncoveanu, când numeroase biserici au fost înzestrate cu aceste somptuoase piese de arhitectură interioară, la al căror singular efect participau simultan mai multe componente: icoanele cu a lor policromie sărbătorească, ornamentica sculptată și traforată, strălucirea poleiturii. Dintre cele mai valoroase piese vom aminti iconostasele de la Filipeștii de Pădure (1688), Măgureni (1694), Arnota (1694), Hurez (1694), biserica Domnească din Târgoviște (1697), biserica mănăstirii Polovragi (1699). Organizarea generală a iconostaselor brâncovenesti este cea tradițională, dictată de exigențele iconografice. În partea superioară se află icoana Răstignirii, încadrată de icoanele libere ale Maicii Domnului și evanghelistului Ioan, principalii martori ai Patimilor; urmează un registru sau două, primul rezervat Rugăciunii, cel de-al doilea Laudei



Iconostasul de la Arnota, detaliu (Muzeul Național de Artă al României).



Biserica mănăstirii Berca (jud. Buzău),
portalul vestic și ușa de lemn.

Maicii Domnului, un al treilea registru fiind destinat icoanelor de sărbători. În sfârșit, registrul inferior, situat la înălțimea ușilor de intrare în altar, cuprinde cele patru mari icoane împărătești. Menită să pună în valoare dispoziția iconografică, materializată cu ajutorul icoanelor pictate pe lemn, arhitectura iconostaselor brâncovenești preia organizarea compozițională a unei fațade de edificiu cu mai multe etaje, ritmarea pe orizontală fiind asigurată de colonete. Întreaga armătură de lemn – grinzi orizontale și colonete – este tratată decorativ, motivele ornamentale înfășurând cu voluptate toate suprafețele. Modul de tratare a aparatului ornamental este foarte variat, trecând de la relief plat la relief înalt, folosind frecvent traforurile, încât uneori întreaga decorație pare suspendată deasupra nucleului central. Vrejurii vegetale ascund în mlădierile lor nenumărate reprezentări animaliere pline de grație și de neprevăzut. Finețea desenului, modelajul suplu, compozițiile de o desăvârșită acuratețe ca și finisajul deosebit de minuțios conferă acestor lucrări valoarea unor capodopere ale genului.

Alături de iconostase, se cuvine a fi amintite ușile pentru care meșterii epocii au preferat relief plat și compozițiile bazate pe repetiții, utilizând un copios repertoriu ornamental în primul rând de natură vegetală, amintind uneori, prin compoziție, țesăturile de brocart. Ușile mănăstirii Berca, ușile de la Hurez, ușile de la Tismana, ușile bisericii Sfântul Nicolae din Făgăraș și altele încântă privirile prin armonia distribuției, prin tăietura caldă a motivelor, prin sugestivă interpretare și transpunere a formelor din natură. Nimic excesiv, nimic fără măsură. Dincolo de bogăția aparentă, veghează gustul sigur al compoziției și al echilibrului.

Dintre piesele de interior, vom aminti analoghionul de la mănăstirea Sucevița, a cărui decorație sculptată este vădit inspirată de aceea a fațadelor bisericii mari de la Dragomirna, de asemenea analoghioanele de la Arnova, Hurez și Colțea, sfeșnicele din lemn sculptat de la Arnova, Popești-Vlășca etc. Pretutindeni, la toate aceste piese, regăsim aceeași exuberanță ornamentală care, chiar dacă nu aparține propriu-zis repertoriului decorativ baroc, este contingentă cu acesta prin dorința de fast, de podoabă, de somptuos.

SECOLUL AL XVIII-LEA

*Baroc urban și baroc rural:
meșterii de țară vestesc o epocă nouă.*

Considerat în trecut doar prin perspectiva sumbră a domniilor fanariote și catalogat, cu nejustificată grabă, ca fiind doar o perioadă de declin, secolul al XVIII-lea se prezintă istoricului de artă și de cultură cu o configurație de o pasionantă complexitate, realizările sale fiind de natură să demonstreze că, în pofida asupririlor de tot soiul, avea loc atunci o irezistibilă mișcare de redeschidere socială și națională, că, tocmai în acele năpăstuite decenii, erau construite cu răbdare și numeroase sacrificii bazele unității românilor de pretutindeni. Căderea Transilvaniei sub stăpânirea imperiului habsburgic (încă din 1691) și criza imperiului otoman aveau să declanșeze un val de neînchipuite asuprii, pe care hămesitele domnii fanariote din Moldova (începând din 1711) și din Țara

Românească (începând din 1716) le-au împins nu o dată la paroxism, setea de înăvuiere a funcționarilor străini impuși de Poarta otomană întrecând orice limită. Observând că înșiși regimurile fanariote constituiau o reacție a suzeranilor stambulioși împotriva tendințelor de emancipare și de eliberare națională din Țările Române, tendințe în fruntea cărora s-au aflat la început domnitorul cărturar Dimitrie Cantemir, în Moldova, și Constantin Brâncoveanu, în Țara Românească, vom continua prin a sublinia ideea că întregul secol al XVIII-lea este străbătut, ca de un fir roșu, de efortul pentru recăpătarea drepturilor legitime de libertate, justiție și demnitate cetățenească. Numeroasele mișcări populare ca cele conduse de Visarion Sarai (1774) și Sofronie de la Cioara (1757 – 1761), mișcările populare de la Iași (1759), București (1765 – așa-zisa răscoală a rufeturilor), Certeje și Toplița (1769) au culminat cu izbucnirea răscoalei țărănești condusă de Horea, Cloșca și Crișan, răscoală ale cărei revendicări erau deopotrivă sociale și naționale. Faptul că la Congresul de pace de la Focșani și București (1772 – 1773), delegațiile Moldovei și Țării Românești cereau independența și unirea celor două țări surori este cu deosebire semnificativ pentru acest secol pe parcursul căruia vor fi înregistrate nenumărate evenimente de ordin cultural și artistic, în măsură să contribuie la unitatea de substanță a spiritualității românești de pretutindeni. Răsunetul european al operelor lui Dimitrie Cantemir era desigur precedat de înțelegerea pe care românii înșiși o deslușeau în scrierile acestuia, slujind ideilor de latinitate, de continuitate și de luptă pentru redobândirea libertăților. Unirea religioasă cu Roma, impusă cu forța de imperiul habsburgic și căreia i-au căzut pradă zeci de mii de români, a avut, dincolo de consecințele gravelor dezbinări, urmarea pozitivă a constituirii centrului cărturăresc de la Blaj și a strălucitei Școli Ardelene, prin ale cărei laborioase strădanii au fost aduse noi dovezi pentru susținerea aceluiași idei de latinitate, continuitate și unitate românească.

Tuturor acestor adevăruri, în general mai bine cunoscute, li se cer alăturate înfăptuirile din domeniul artelor plastice, care demonstrează, la rândul lor, irezistibilul proces de emancipare socială și națională, aspirația către unitate și independență a Țărilor Române. Într-o vreme în care înalta feudalitate, simțindu-și declinul, restrânsese la minimum angajamentele culturale, s-a produs o explozivă declanșare a inițiativelor ctitoricești din sânul breslelor de oraș și a obștilor țărănești, în întreaga țară fiind construite sute și sute de lăcașuri, în ale căror forme arhitectonice și decorații monumentale pot fi recunoscute tocmai aspirațiile păturilor mici și mijlocii, care luptau pentru o viață nouă. Circulația multor meșteri de o parte și de alta a munților, însoțită de o activă circulație a cărților ce se tipăreau în teascurile din București, Buzău, Râmnic, Iași, a contribuit la stabilirea unor programe comune, făcând posibilă nu numai o relativă unificare de fond, dar și una de ordin formal.

Moștenirea artei brâncovenești a avut, din acest punct de vedere, un rol deosebit de însemnat, ceva mai restrâns în domeniul arhitecturii, dar deosebit de larg în domeniul picturii murale și de icoane, din trunchiul său desprinzându-se nenumărate centre locale care au proliferat în lumea satelor, pentru a se topi apoi în ambianța artei populare de expresie țărănească. Tocmai acest aspect popular sau parapopular – care i-a făcut pe unii cercetători să neglijeze arta secolului al XVIII-lea – merită să fie pus în evidență, pentru că el demonstrează viabilitatea fenomenului și constituirea sa în directă legătură cu aspirațiile cele mai nobile ale unui popor care lupta pentru redobândirea libertăților sale. Desigur, dacă se au

în vedere îndepărtatele modele ale Evului Mediu, arta secolului al XVIII-lea poate apărea ca o artă în declin; dar, dacă se consideră cu atenție implicațiile de înnoire spirituală a epocii, atunci arta secolului al XVIII-lea ne apare, dimpotrivă, ca o artă tânără, capabilă să pregătească împlinirile din deceniile de mare avânt revoluționar ale secolului al XIX-lea.

Arhitectura

În comparație cu secolele anterioare, secolul al XVIII-lea prezintă un număr incomparabil mai mare de monumente, de realizări în domeniul arhitecturii, cu o sporită varietate de programe, caracteristică explicabilă prin participarea la inițiativele constructive ale diverselor categorii sociale. Procesul de emancipare a claselor mici și mijlocii poate fi ilustrat prin impresionantul număr de cititorii înălțate de obștile țărănești sau de breslele meșteșugărești și negustorești. Semnificativă este și înmulțirea caselor de zid construite în mediul urban, dezvoltarea orașelor aflându-se în directă legătură cu intensificarea activității economice productive de tip manufacturier și preindustrial. Chiar dacă, și în acest secol, cele mai mari și importante edificii s-au datorat inițiativei vârfurilor feudale sau, după caz, puterii de stat, numeric edificiile construite cu strădania claselor mici și mijlocii sunt precumpănitoare, reconsiderarea lor făcând posibilă înțelegerea marelui fenomen de remodelare socială și politică din Țările Române.

Din punct de vedere formal, se poate spune că arhitectura secolului al XVIII-lea a manifestat o sporită receptivitate pentru gramatica decorativă a barocului, a cărei preluare și interpretare prezintă mai multe variante zonale condiționate, pe de o parte, de fondul tradițional, pe de alta, de împrejurările în care noul stil s-a putut concretiza în monumente reprezentative. În Transilvania, Banat și Crișana, arhitectura barocă a fost impusă inițial ca arhitectură oficială a imperiului habsburgic, în cadrul unei susținute acțiuni de contra-reformă. Imperiului au construit, în principalele orașe din noile teritorii supuse, biserici monumentale ale căror modele aveau să fie ulterior reluate, simplificate și adaptate gustului local, procesul de autohtonizare fiind grăbit de marele număr al cititorilor sătești. În Moldova, arhitectura barocă ajunge pe căi ocolite, mai mult sub forma unor ecouri mediate, pe de o parte, de centrele transilvănene, pe de alta, de moda de la Istanbul, unde barocul fusese adaptat concepției decorative de tradiție oriental-islamică.

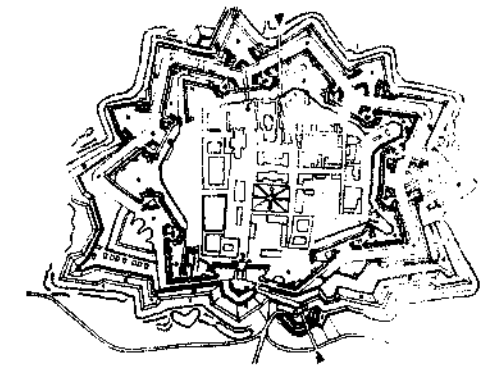
În Țara Românească, bogata moștenire a arhitecturii brâncovenești, care ajungea la maturitate chiar în primul deceniu al secolului al XVIII-lea, a marcat din punct de vedere stilistic mai toate construcțiile realizate până dincolo de anul 1800, ornamentica – și așa destul de abundentă – fiind neîncetat îmbogățită și reordonată potrivit gustului baroc care se însinuează pretutindeni în arta secolului. Autoritatea artistică a epocii brâncovenești, dar mai ales intensificarea relațiilor interne explică iradierea arhitecturii din Țara Românească la nord și răsărit de Carpați, ca premisă pentru constituirea unui autentic stil național. Se poate spune, deci, că arhitectura brâncovenească, în care se contopiseră cele mai bune experiențe ale secolului al XVII-lea, a fost capul de drum rodnic și necesar pentru meșterii constructori din secolul următor, pe suportul său dezvoltându-se, într-o admirabilă arborescență,

arhitectura secolului al XVIII-lea. Viabilitatea fecundă a arhitecturii, ca de altfel a întregii arte brâncovenești, se demonstrează și prin faptul că principalii săi purtători au fost meșterii de țară și că, progresiv, zestrea sa de forme și elemente decorative, a fost asimilată până în mediile provinciale rurale, simbioza, cu fenomenul de artă populară consumându-se până la confundare totală.

Arhitectura fortificațiilor

Ca și în secolele anterioare, cele mai ample construcții ale secolului al XVIII-lea aparțin sistemelor fortificate. Trebuie observat de îndată că, dacă până acum, fortificațiile de diferite tipuri – cetăți de frontieră, cetăți orășenești, cetăți țărănești – au avut, prin excelență, un caracter defensiv, marile cetăți ale secolului al XVIII-lea exprimă în primul rând ambițiile hegemoniste ale imperiului austriac și ale Porții Otomane. Adevărate acte de forță agresivă, cetățile secolului al XVIII-lea trebuiau să asigure supunerea și aservirea Țărilor Române. Înălțarea uriașelor ziduri s-a făcut cu sacrificiul de sânge al populației locale silită să prelucreze și să transporte materialul, să-l ridice pe schele și să-l transpună în operă. Așadar, dacă prin intenția programului militar și de reprezentare aceste cetăți au aparținut imperiilor dominatoare, prin realizarea efectivă ele aparțin mediului autohton, ceea ce justifică includerea lor în istoria arhitecturii naționale. Abia înstăpâniți în Banat, Crișana, Transilvania și Maramureș, imperialii austrieci au decis realizarea unui vast sistem de fortificații, a cărei cheie de boltă trebuia să fie cetatea de la Alba Iulia. Construită din inițiativa prințului Eugeniu de Savoia, cetatea Alba Iulia a fost proiectată potrivit sistemului Vauban, cu șapte bastioane de artilerie și raveline de acoperire, întregul sistem fortificat, care înglobează și vechea cetate a orașului, ocupând o suprafață de peste șaptezeci de hectare. Construită din cărămidă, cu piatră cioplită la muchii, uriașa cetate are ziduri cu grosimi de 2,50 metri la bază și 1,20 metri la vârf, cu înălțimi de 10 – 12 metri. Începute în 1715, lucrările de construcție s-au încheiat în 1738 prin truda a douăzeci de mii de iobagi din partea locului. Concepută de arhitectul italian Giovanni Morando Visconti, cetatea din Alba Iulia, cunoscută și sub denumirea de Alba Carolina, în semn de omagiu adus împăratului Carol al VI-lea de Habsburg, constituie una dintre cele mai perfecționate aplicări ale sistemului de fortificații de tip Vauban. Accesul în cetate se realiza prin două sisteme de porți monumentale situate pe laturile de est și de vest, de fiecare parte existând câte două porți simple și una dublă cu gang boltit. Realizate cu participarea sculptorului vienez Johann König, porțile cetății Alba Iulia se numără printre cele mai reprezentative monumente de arhitectură și sculptură barocă din Transilvania, fiind abundent decorate cu elemente de piatră profilată, cu atlanti, statui și relieuri, asupra decorului sculptural urmând a reveni la capitolul respectiv.

De foarte mari dimensiuni fusese cetatea bastionară de la Timișoara (1723 – 1765), care ocupa o suprafață de aproape două sute de hectare, având nouă bastioane mari și șapte bastioane mijlocii, de asemenea raveline, valuri de pământ și șanțuri de protecție. De mici proporții, cetatea de pe insula Ada-Kaleh, construită în anii 1718 – 1737, era de plan dreptunghiular cu puternice bastioane de colț, fiecare latură fiind



Alba Iulia, planul cetății

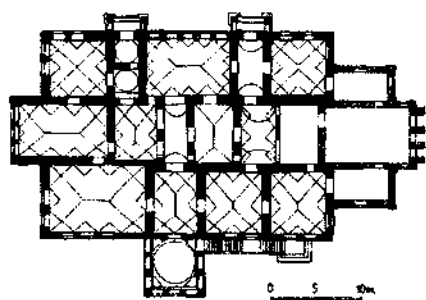


Cetatea Tighina.

protejată cu forturi de contragardă. Parțial reconstruită în ostrovul Șimian, cetatea Ada-Kaleh era un tip exemplar de fortificație militară, amenajată cu scopul mărturisit în documentele epocii de a asigura stăpânirea austriacă pe linia Dunării. Importantă este și cetatea de la Arad, de tip stelar cu șase bastioane (1762 - 1783). Alte fortificații de tip bastionar au fost construite de austrieci la Deva, Turnu Roșu și Miercurea Ciuc.

La rândul său, imperiul otoman a încercat să-și consolideze pozițiile prin construirea unor ample fortificații de tip bastionar în jurul vechilor cetăți de la Dunăre și Nistru, cele mai puternice fiind acelea de la Turnu Măgurele, Giurgiu, Brăila și Tighina. Amplificarea și modernizarea cetății Tighina s-a făcut cu participarea unui mare număr de salahori din Moldova, sub directă veghe a domnitorului Antioh Cantemir, obligat în acest sens de Poarta Otomană. În ultimă formă, cetatea Tighina prezintă un ansamblu de zece bastioane de artilerie și unsprezece turnuri, către exterior ea fiind protejată cu valuri de pământ și șanțuri.

În directă legătură cu nestatornicia și nesiguranța acelor vremuri, dar din ce în ce mai rar, pentru că autoritatea centrală era îngrijorată de manifestarea oricărei forme izolate de rezistență, secolul al XVIII-lea înregistrează unele amenajări defensive, fie din categoria curților boierești fortificate, fie din categoria mănăstirilor cu incinte străjuite de curtile și turnuri, o caracteristică a acestor vremuri fiind răspândirea caselor de tip culă. Vorbind despre curțile boierești fortificate, este util să observăm asemănarea până la identitate a soluțiilor defensive adoptate în Țara Românească și în Moldova. De plan patrulater, cu laturi a căror lungime oscilează în jur de o sută de metri, curțile boierești sunt înconjurate cu ziduri de cărămidă a căror înălțime nu depășește decât în rare cazuri trei metri, la colțuri aflându-se turnuri circulare (Golești, jud. Argeș, 1784 - 1807; Pașcani, jud. Iași, ante 1807; Stolniceni-Prăjești, jud. Iași, 1803; Tupilați, jud. Neamț, ante 1800; Gugești, jud. Vaslui, ante 1819). O mențiune specială se cuvine curții din Tătăreștii de Sus (jud. Teleorman) reconstruită în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (ante 1798). De plan patrulater regulat, cu laturi lungi de 60 metri, ea prezintă ziduri, a căror înălțime ajunge la 7 metri, și turnuri de colț. În axa laturii vestice se află un turn de poartă, iar laturii de răsărit îi este alăturată o a doua incintă terminată poligonal, în interiorul căreia se află biserica-paraclis. Deși păstrată în stare de ruină, curtea fortificată de la Tătăreștii de Sus impresionează și azi prin rigoarea compozițională și prin amplexarea proporțiilor, ea constituind unul dintre documentele târzii, dar semnificative, ale arhitecturii cu caracter feudal. Incinte întru totul asemănătoare - de plan patrulater cu turnuri circulare de colț - prezintă și unele așezăminte monastice datând din secolul al XVIII-lea. Un ansamblu redevabil este cel de la mănăstirea Mera (jud. Vrancea) întemeiată de domnitorul Antioh Cantemir (1706, terminată în 1735), alături de care se cuvine a fi amintită mănăstirea Răchitoasa (jud. Bacău) datând din 1738.



Palatul Mogoșoaia, planul etajului.

Arhitectura civilă

Primele monumente civile cu valoare de referință pentru începutul secolului al XVIII-lea aparțin inițiativei domnitorului Constantin Brâncoveanu. În anul 1701, după ce terminase reconstrucția curții



Palatul Mogoșoaia, vedere dinspre lac.

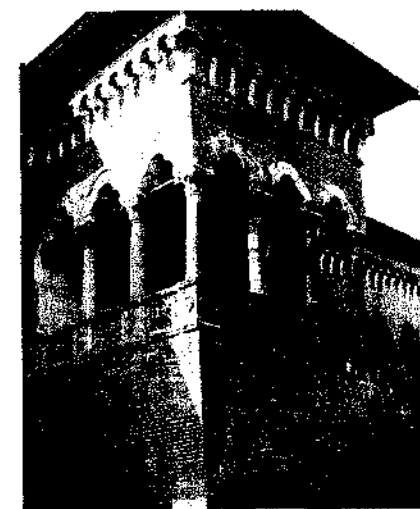
domnești din Târgoviște, domnitorul a pus să se zidească o casă a coconilor, edificiu de plan patrulater (17,50 x 17,50 m.) prevăzut cu înalte beciuri boltite, parțial încadrate de încăperi de serviciu. Deasupra beciurilor se aflau încăperile de locuit, despărțite între ele printr-o sală lungă; în fațadă a existat un foișor cu scară, soluție devenită curentă atât pentru reședințele domnești, cât și pentru cele mai multe case de oraș, de asemenea pentru casele țărănești din zona de deal.

În anul 1702, Constantin Brâncoveanu¹ înlocuia vechile case de la Mogoșoaia cu un autentic palat, construit în intenția de a fi dăruit fiului său Ștefan. Asemănarea palatului de la Mogoșoaia cu casele de la Potlogi, terminate cu numai patru ani înainte, este izbitoare. Ca și acolo, deasupra beciurilor înalte, boltite cu calote semisferice, se înalță nivelul de locuire, la care se accede din curtea de onoare prin intermediul unui foișor cu scară monumentală. Pe fațada opusă curții, orientată spre lac, se află o loggia.

Diferența față de Potlogi constă nu numai în dimensiunile mai mari ale palatului, cât mai ales în abundența decorației sculptate, decorație hrănită de formele stilistice ale Renașterii târzii și ale barocului. Piesa cea mai reprezentativă a întregului palat este loggia, cu ale sale arcade trilobate sprijinite pe coloane, cu decor în torsadă și capiteli compozite, cu balustradă traforată. Asemănarea loggiei de la Mogoșoaia cu unele loggii de palate venețiene și dalmatine a fost observată demult și ea se explică prin orientarea către cultura italiană a cărturarilor epocii, ca și prin folosirea unor pietrari de origine dalmată.

Dar, așa cum s-a văzut la capitolul precedent, ideea loggiei nu este nouă în Țara Românească. Încă din vremea lui Matei Basarab, unele construcții erau înzestrate cu galerii arcate de tip loggie, galerii a căror apariție se explică pe fondul unei complexe evoluții a arhitecturii autohtone, cu firești sugestii renașcentiste și chiar otomane. În epoca lui Constantin Brâncoveanu, odată cu intervenția decorației sculptate, loggia

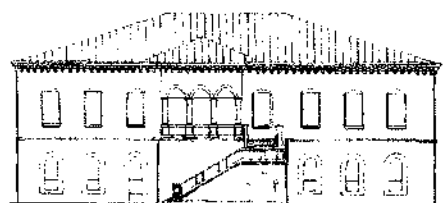
¹ Tereza Sinigalia, *L'architecture de l'époque «Brancovane». Réceptacle des influences de la Vénétie*, în volumul *Italia e Romania. Due popoli e due storie a confronto* (secc. XIV-XVIII), Firenze, 1998, p. 205-225 (TS).



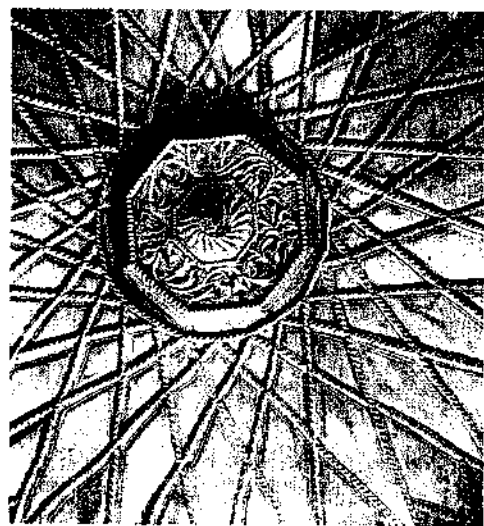
Palatul Mogoșoaia, foișorul.



Palatul Mogoșoaia, loggia.



Buzău, palatul episcopal, fațada estică.



Ploiești, casa Hagia Prodan, detaliu de tavan.

dobândește o nouă înfățișare, în deplină concordanță cu orientările italianizante ale culturii românești de atunci.

Deosebit de semnificativ pentru compoziția palatului este și foisorul intrării principale: arcade trilobate cu coloane de piatră, capitelluri compozite și balustrade traforate trimit – ca și în cazul loggiei – la modele italicizante, dar bolta pe trompe decorată prin pictare în frescă cu cartușe florale de obârșie otomană ne reamintește caracterul eclectic al epocii. De altfel, atât fațadele, cât și încăperile palatului fuseseră împodobite cu motive florale executate în stuc mărunt de obârșie orientală, ceea ce nu a exclus posibilitatea ca pe bolta uneia din încăperile de recepție de la etaj să fie pictată o mare compoziție care reprezenta călătoria lui Constantin Brâncoveanu la Edirne unde, în anul 1703, s-a întâlnit cu sultanul. În pofida unei atât de abundente și eclectice decorații, palatul de la Mogoșoaia impune prin formele sale echilibrate și armonioase, prin claritatea compoziției arhitectonice, admirabil pusă în valoare de cadrul ambiant, care la origine avea, ca și acum, în pofida numeroaselor transformări ulterioare, o evidentă expresie renașcentistă.

Deși ruinat, palatul de la Doicești (jud. Dâmbovița), construit de Constantin Brâncoveanu în anul 1706, permite identificarea aceluiași principii de compoziție arhitectonică și decorativă pe care domnitorul le-a aplicat cu consecvență la toate reședințele lui, inclusiv la palatul de la Sâmbăta, în sudul Transilvaniei, unde se afla și o importantă ctitorie a familiei sale.

În pofida intervențiilor eclecticismului romantic din secolul al XIX-lea, palatul episcopal din Buzău păstrează îndestulătoare elemente originale pentru a fi considerat printre cele mai reprezentative vestigii ale arhitecturii rezidențiale brâncovenești. Deasupra unei pivnițe monumentale, cu opt cupole semisferice susținute de coloane de piatră, se înalță nivelul de locuire. În fațada răsăriteană se află un foisor cu arcade la care accede o scară exterioră, compoziție atât de caracteristică arhitecturii autohtone⁽¹⁾.

Alte notabile construcții care au fructificat exemplele palatelor brâncovenești – cu păstrarea fidelă a principiilor de planimetrie, compoziție spațială și decorație – sunt casa egumenească a mănăstirii Dintr-un Lemn (jud. Vâlcea), datând din anii 1714 – 1716, și casa domnească a mănăstirii Văcărești^{*)} (București) construită de domnitorul Nicolae Mavrocordat, în anii 1716 – 1722. Recunoaștem în acest fenomen de repetiție statornicirea unei ambianțe cu personalitate stilistică bine definită și nu va surprinde dacă, de aici încolo, tipul de casă cu cerdac și galerie deschisă – elemente eventual realizate din lemn – se va întâlni tot mai des. Amintim în acest sens casa Dumitrache Ghica din București (dispărută), conacul din Budeasa (jud. Argeș, 1746), conacul din Filipeștii de Târg, conacul din Trifești (jud. Neamț), unele case din Târgoviște (casa Angela Georgescu, casa Crețulescu, casa Topliceanu, etc.), de asemenea, la proporții mai mici, mai multe case din cartierul nordic al orașului Suceava, casa Goilav din Botoșani, case din București (str. Mircea Vodă 51 și calea Șerban Vodă 33, etc.).

Un exemplar deosebit de prețios este casa Hagia Prodan din Ploiești, fericită sinteză dintre tipul de casă țărănească înaltă și programul dezvoltat al unei reședințe. De observat că la această casă, pe latura opusă cerdacului, se află o încăpere poligonală cu cinci laturi și patru

ferestre, care iese în avâncorp. Comparabilă până la un punct cu loggia, această încăpere este în fapt o piesă de obârșie orientală, așa numitul sacnasiu destinat orelor de siestă și taifas, când, tolăniți pe sofale și perne, stăpânii casei sorbeau aici cafeaua și gustau dulceturile. Ecourile stilului de viață oriental se recuposc și în decorația tavanului de lemn al încăperii principale, decorație constând din scândurele și șipci profilate, alcătuind o complicată compoziție stelară. La răspândirea formelor și elementelor decorative de obârșie otomană au contribuit, în secolul al XVIII-lea, echipele de meșteri aromâni care, beneficiind de statute speciale și de protecția Sublimei Porți, circulau pretutindeni în spațiul balcanic, răspândind, odată cu soluțiile constructive și decorative, o morfologie comună de origine turcească.

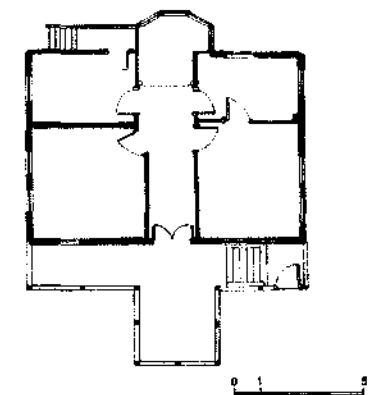
Cel mai puternic ecou al arhitecturii de modă stambuliotă în țara noastră a fost înregistrat odată cu construirea curții lui Grigore Ghica II (1726 – 1733), la Iași, lângă mănăstirea Balica. Descriind marea reședință domnească, cronicarul Ion Neculce remarcă asemănarea cu casele de la Țarigrad, de unde au fost aduși meșterii, spunând că s-au făcut o frumoasă grădină, havuzuri și chioșcuri, eleșteu, baie turcească și acareturi. Poarta era străjuită de un turn înalt, cu ceasornic, iar în fața ei se afla o fântână. Puternic impresionați de farmecul acestei curți pe care au numit-o „Frumoasa”, ieșenii vor prelua multe din elementele decorative văzute aici pentru împodobirea altor edificii, laice și religioase, din deceniile următoare.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu s-a mai construit decât o singură reședință domnească reprezentativă, așa-numita Curte Nouă din București, zidită de Alexandru Ipsilante (1775 – 1776). Această reședință, ce fusese prevăzută cu trei foșoare și patru scări, a căzut pradă incendiului din 25 decembrie 1789 (de atunci denumirea Curtea Arsă), fiind distrusă apoi de un alt incendiu în 1813.

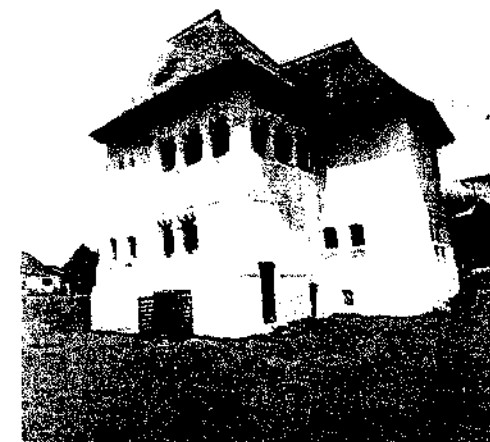
Un tip de construcție foarte caracteristic secolului al XVIII-lea este casa fortificată, cu aspect de turn, de unde denumirea de culă (în limba turcă cule=turn)⁽²⁾.

Răspândite mai ales în Oltenia, dar și în Muntenia de vest, culele prezintă, dincolo de inerentele variații formale, o surprinzătoare unitate a soluțiilor planimetrice și de elevație. Deasupra unui plan pătrat sau dreptunghiular (suprafața ocupată oscilează între 40 – 100 mp) se înalță două-trei niveluri, mai rar patru, parterul (descori bolit în semicilindru cu sau fără arce dublouri, alături tăvănit cu grinzi puternice) era folosit ca beci, deasupra sa aflându-se încăperile de locuit. Zidurile groase, ferestrele mici ale încăperilor, dar, mai ales, înguste ferestre de tragere asigurau acestor locuințe caracterul de adăpost fortificat pentru a face față cetelor răzlețe de achingii sau de haiduci. În contrast cu toate aceste amenajări defensive, ultimul nivel prezintă întotdeauna un spațios foisor cu arcade pe coloane de cărămidă, uneori cu stâlpi de lemn.

Aceste foșoare, care conferă culelor o particulară originalitate în raport cu turnurile-locuință existente în Balcani sau în restul Europei, reprezintă o adaptare a foșoarelor și loggiilor brâncovenești, potrivită cu gustul meșterilor de țară îndelung familiarizați cu prispele și cerdacele țărănești. Printre cele mai reprezentative cule, pot fi considerate acelea din Măldărești (jud. Vâlcea), Șiacu, Groșerea, Curtișoara (jud. Gorj), Cernătești, Brabova, Almăj (jud. Dolj), Racovița, Retevoiești, Câmpu Mare (jud. Argeș). În directă legătură cu arhitectura culelor, de la care au luat elementele de fortificare, dar păstrând formele obișnuite ale unei

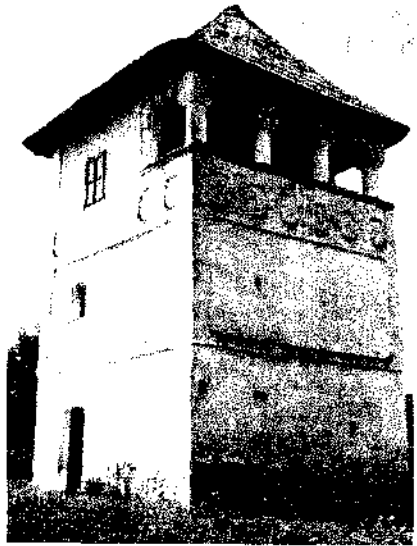


Ploiești, casa Hagia Prodan, plan



Măldărești (jud. Vâlcea), cula Greceanu.

^{*)} Mănăstirea a fost demolată în anul 1985 (TS).



Șiacu (jud. Gorj), cula.



Ozd (jud. Mureș), castelul.



Gornești (jud. Mureș), palatul.

case cu două niveluri, se cer amintite numeroase case de țară caracteristice acestei epoci: casa culă din Zătrești (jud. Vâlcea), casa-culă construită de Tudor Vladimirescu în Cerneți-Piatra Albă (jud. Mehedinți), casa-culă Istrate (Cerneți, jud. Mehedinți), casa-culă Cuțui din Broșteni (jud. Mehedinți), casa-culă de la Glogova (jud. Mehedinți). Este interesant de observat că foisorul de tip culă, prevăzut cu elemente de fortificare, a fost uneori adoptat și pentru construcțiile de biserici, ca în cazul bisericii din Preajba (jud. Dolj), construită în anii 1778 – 1779.

În teritoriile de la nordul Carpaților, căzute sub stăpânirea coroanei habsburgice, era introdus, ca arhitectură oficială, barocul în varianta sa austriacă, ceea ce nu exclude unele ecouri mai îndepărtate de expresie stilistică franceză.

Eliberată de grija autoapărării, protejată fiind de autoritatea imperială, înalta nobilime renunță cu totul la întărirea castelelor cu elemente de fortificație, preferând reședințe libere, înconjurată de parcuri vaste, decorate, după gustul baroc, cu statui și fântâni. Amintirea vechilor castele se mai recunoaște la reședințele de la Bahnea și Ozd (ambele în jud. Mureș), construcții compacte de plan patulater cu patru turnuri de colț care au un caracter strict decorativ, pentru că interiorul lor este în întregime adaptat nevoilor de locuire. Plastica decorativă a fațadelor este încă austeră, absorbind cu timiditate elementele barocului în forme simplificate și provincializate. Observația este, de asemenea, valabilă pentru noul corp adăugat curiei din Vârghiș (jud. Covasna, 1723) sau pentru castelul de la Gurgu (jud. Mureș).

Cea mai timpurie realizare matură a arhitecturii civile de stil baroc din Transilvania pare să fi fost curia din satul Coplean (jud. Cluj), începută în anul 1725. De plan patulater, cu două niveluri, clădirea este prevăzută în fațadă cu o scară de onoare protejată de un avaneu cu coloane.

Fațadele parterului sunt ritmate de lesene tratate în rustica, în timp ce etajul prezintă, în prelungirea lesenelor de la parter, o elegantă pilastatură. Capitelurile pilastrelor ca și timpanele ancadramentelor de fereastră dispun de o bogată decorație cu scoici, frunze de acant etc., într-o interpretare de căutată eleganță, în care se recunosc ecouri ale rococo-ului, explicabile în situația în care decorul fațadelor a fost terminat abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

O construcție compactă prezintă și curia de la Râșnă (jud. Cluj), dar către mijlocul secolului al XVIII-lea au fost tot mai mult preferate reședințele cu compoziție desfășurată, fie având forma unui dreptunghi alungit, cu un puternic accent central, ca la castelul din Jibou (jud. Sălaj) sau ca la castelul din Șincai (jud. Mureș), fie având un plan în formă de „U” ca la Sânpaul (jud. Mureș, 1745 – 1760), Gornești (jud. Mureș, 1772 – 1778), Oradea (palatul episcopal, 1762 – 1770).

Castelul din Gornești, atribuit verosimil arhitectului Andreas Mayerhoffer, originar din Salzburg, are o compoziție echilibrată, cu un volum proeminent în fațada principală, cu atentă articulare a elementelor decorative, cu rustica aplatizată la parter și prețioase ancadrame de stil baroc la ferestre. Parcul înconjurător, plantat cu arbori de esențe variate și populat cu statui alegorice, participă la compoziția de expresie barocă a castelului, observația fiind valabilă și pentru celelalte reședințe de reprezentare construite în această perioadă.

Palatul din Oradea, plănuit ca sediu episcopal de arhitectul Franz Anton Hillebrand, este un edificiu de mari proporții, corpul principal, de

formă dreptunghiulară alungită, având în extremități două aripi. În înălțime, clădirea se desfășoară pe patru niveluri: deasupra unei uriașe pivnițe, boltită în semicilindru pe dublouri, se află un parter cu fațada decorată în rustica și două etaje, primul, destinat recepțiilor, fiind înzestrat cu săli de onoare, cu o bogată decorație pictată sau stucată, cel de al doilea, cu încăperi prevăzute pentru locuire. La fațadă, etajul I este bine marcat prin ancadramele ferestrelor. În general, fațadele beneficiază de o ordonanță decorativă echilibrată, ritmul pilastrelor plați și al ancadramentelor de fereastră – cu frontoane triunghiulare la etajul I și cu rame dreptunghiulare simple la etajul II – alcătuind o compoziție a cărei bogăție decorativă este temperată cu rafinament.

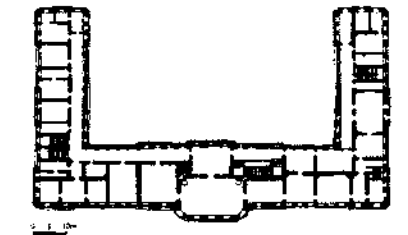
O compoziție planimetrică mai complexă prezintă palatul, fost Banffy, din Cluj-Napoca (azi sediul Muzeului de Artă) construit, în anii 1774 – 1785, de Johann Eberhardt Blaumann, arhitect și sculptor, de origine württembergheză, stabilit la Sibiu.

Desfășurat pe un plan patulater, cu o vastă curte interioară, acest palat are pe laturile de vest și est ganguri boltite (care permiteau accesul trăsurilor), iar în jurul curții o dublă galerie perimetrală, cu arcade și stâlpi de cărămidă la parter și coloane la etaj. Fațada principală, orientată spre piața centrală a orașului, este accentuată în zona centrală de un mic avaneu, care găzduiește intrarea la parter, iar la etaj are o galerie deschisă pe coloane de piatră. Încăperile de la parter, mai toate boltite în semicilindru cu penetrații, erau destinate serviciilor, în timp ce etajul, care constituie reședința nobiliară propriu-zisă, avea încăperi tăvănite. Decorul fațadei principale este organizat cu o vădită preocupare pentru ritmul general al compoziției: parterul, tratat în rustica plată, este articulat cu lesene care alcătuiesc un fel de soclu înalt pentru pilastrii etajului I; între etaje a fost trasat un profil continuu, deasupra căruia, la foisor, se află o balustradă de piatră, element funcțional dar și decorativ, iar deasupra cornișei există un atic decorat cu statui și vase ornamentale din piatră. Urmând exemplul palatului Banffy, interpretat în forme mai modeste și la dimensiuni mai mici, în orașul Cluj-Napoca au fost construite casa Mikes (1790) și palatul Teleki (1790 – 1795), acest din urmă edificiu fiind opera arhitectului clujean Joseph Leder.

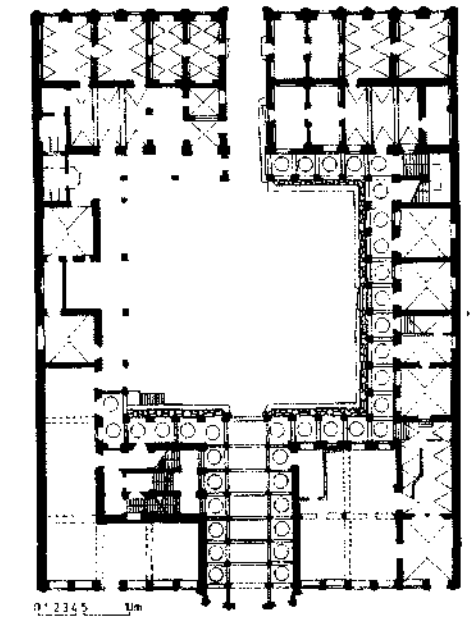
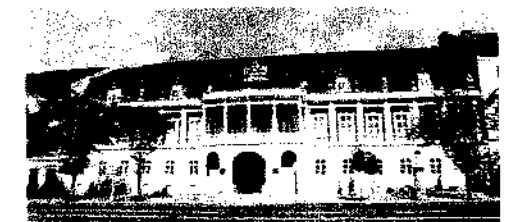
În anii 1778 – 1785 se construia la Sibiu, după planurile arhitectului Anton Eckhart Martinelli, palatul Brukenthal.

Desfășurat pe un plan patulater, cu o curte interioară de onoare din care, printr-un pasaj boltit, se ajunge într-o a doua curte de serviciu, palatul Brukenthal are două niveluri de locuire deasupra parterului, ale cărui încăperi boltite erau destinate serviciilor auxiliare ale reședinței. Fațada este caracterizată prin absența unui volum dominant corespunzător intrării principale; parterul este decorat în rustica cu lesene puternic articulate, tot în rustica fiind tratate extremitățile fațadei până la cornișă. Portalul intrării în marele pasaj boltit are o compoziție robustă, tipic barocă, mai liniștită totuși și mai puțin solemnă decât portalul de trecere spre curtea a doua, decorat cu atlanți și vase ornamentale de piatră.

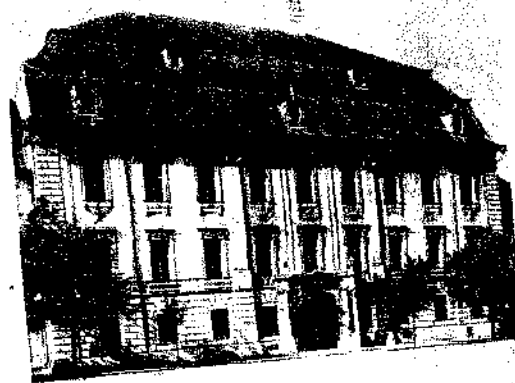
Cele două etaje sunt ritmate în fațadă de pilastri în regim colosal, care asigură un plus de unitate compoziției, la a cărei expresie barocă participă atât ancadramele ferestrelor cât și cornișa, agrementată cu frize de ghirlande sculptate. Acoperișul înalt, cu două frângeri, este prevăzut cu lucarne, cu ancadrame de piatră, care participă la dispoziția decorativă a întregii fațade. Mai multe încăperi păstrează



Oradea, palatul episcopal, azi Muzeul Țării Crișurilor, fațadă și plan.



Cluj-Napoca, palatul Banffy, azi Muzeul de Artă, fațadă și plan.



Sibiu. Palatul Brukenthal, fațadă.



Bonțida (jud. Cluj), poarta castelului.



Gherla, Muzeul orașenesc.

a compoziții echilibrate, tapetele originale și tavanele împodobite cu stucă baroc la clasicism. Dintre reședințele cu arhitectură barocă (jud. Harghita, 1728 – 1746), amintim pe acelea din Cristuru (jud. Bistrița-Năsăud, cca 1760), Livada (jud. Satu Mare, 1760), Sâmbăta de Jos și Avrig (jud. Sibiu, 1760 – 1770). De ușor, intrarea principală este precedată de un Hodod (jud. Satu Mare, 1770 – 1776, după planurile lui Josef Litzmann, 1760 – 1770). De ușor, intrarea principală este precedată de un Hodod construită proteja trăsura, pe latura opusă aflându-se arhitectural de formă ovală, parțial scos în avâncorp către spațiul porticului. Pilastratura și ferestrele (prevăzute cu mici timppane) compun un echilibrat aparat ornamental al fațadei.

Deslășurate pe mai multe decenii, în cursul secolului al XVIII-lea pot fi urmărite importante lucrări de dezvoltare în stil baroc a marelui castel de la Bonțida (jud. Cluj) cărui i-a fost adăugat pe una din laturi un vast corp în formă de U, încadrat cu grajduri și locuințe pentru slujitori, prevăzute cu terase ale căror balustrade erau împodobite cu numeroase statui de piatră executate de sculptorul clujean Johann Nachtigal (1748 – 1753). Intrarea monumentală în această incintă barocă a fost realizată, prin 1780, de către arhitectul Johann Eberhardt Blaumann, cărui îi sunt atribuite și unele intervenții în organizarea interioară a spațiilor din vechiul castel.

Alături de marile reședințe urbane sau rurale se cer amintite numeroasele curii ale căror forme amintesc adeseori conacele din Țara Românească și din Moldova. Astfel, curia din Tioștiur (jud. Cluj), construită de meșterul pietrar David Sipos, era prevăzută cu un cerdac cu scară, o compoziție asemănătoare prezentând și curia din satul Sântimbru (jud. Harghita).

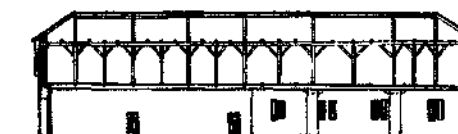
Urmând exemplul înaltei nobilimi, locuitorii bogați ai orașelor au construit în cursul secolului al XVIII-lea numeroase locuințe ale căror forme arhitectonice și decorative vădesc preocuparea pentru asimilarea gramaticii baroce.

Numeroase case cu fațade baroce au fost construite în Cluj, Brașov, Sibiu (casa cu cariatide, 1786), Târgu Mureș (casa Tholdalagy, 1759 – 1772, frumos exemplu de interpretare simplificată a decorativității rococo), Tâșnad (casa Fischer, 1771). În orașul Gherla se păstrează mai multe case construite într-un stil baroc simplificat, rusticizat chiar, adaptat posibilităților unor pietrari locali (casa cu atlanți și casa „cu turci”). În ambianța românească din Transilvania, arhitectura civilă de stil baroc își face prima oară apariția la construcțiile școlare din Blaj (împreună cu sediul episcopatului) și la Brașov unde clădirea școlii ridicată lângă biserica Sf. Nicolae din Schei prezintă o expresivă adaptare a gramaticii baroce la gustul local (1760). Concludent este în acest sens cerdacul cu scară, element atât de prezent în arhitectura din întreaga țară.

Un fenomen reprezentativ pentru arhitectura secolului al XVIII-lea este răspândirea unor programe utilitare, cele mai multe caracterizate prin formele decorative baroce, uneori fiind menținute și soluții de obârșie otomană. Ca urmare a dezvoltării producției agricole, în Transilvania și-au făcut apariția marile hambare, construcții de plan dreptunghiular alungit, cu acoperișul în două ape, laturile mici, prevăzute cu intrări monumentale pentru accesul carelor, fiind decorate cu pinioane baroce (hambarele de la Râșcruci, Sânpaul, Cisteiul de Mureș). De la



București. Hanul lui Manuc, vedere din curtea interioară.



0 5 10m

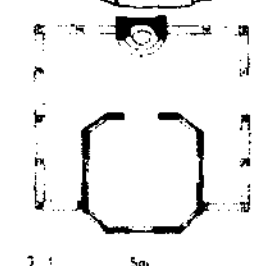
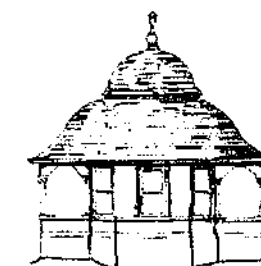


Tupilați (jud. Neamț). Hanul Ancuței, secțiune și plan.

aceste tipuri de hambare par să se fi inspirat hanurile din Moldova, a căror distribuție, de-a lungul principalelor drumuri, se cere considerată în legătură cu marele efort de reorganizare a transporturilor și poștelor. Sub marele acoperiș al hanului își găseau adăpost atât carele cât și mărfurile depozitate, de asemenea se aflau camere pentru oaspeți. Hanurile de la Drăgușeni, Gura Orbicului, Bălănești, Ruginoasa, Șerbești, Cârliști, Tupilați (chiar dacă uneori au fost afectate de refaceri și transformări) ilustrează în mod concludent acest proces, demonstrând totodată perfectă lor concordanță cu formele marilor hambare din Transilvania⁽³⁾.

În Țara Românească au fost preferate hanurile cu largă curte interioară, în jurul căreia se înșiră camerele cu oaspeți, grajdurile și depozitele. Cel mai reprezentativ han din această categorie, de altfel singurul care s-a păstrat, este hanul Manuc din București construit, în anul 1808, cu incorporarea unei clădiri care aparținuse Curții Vechi învecinate. De mari dimensiuni, cu patru aripi care închid curtea interioară, având pe fiecare latură pivnițe și cămări înalte, deasupra cărora se ridică două etaje cu camere precedate de galerii cu arcade pe stâlpi de lemn, hanul Manuc este un exemplu întârziat, dar nu mai puțin reprezentativ, de confluență cu formele arhitecturii otomane, pe care imperiul Sublimei Porți reușise să le impună în toată Peninsula Balcanică.

Ținând seama de mențiunile documentare, se poate spune că unul dintre programele arhitectonice de largă răspândire în secolul al XVIII-lea au fost chioșcurile „de priveală”, mici pavilioane aerate construite în cadrul curților domnești și boierești ca loc de siestă și taifas în zilele călduroase de vară. Asemenea chioșcuri sunt descrise și în cronică lui Ion Neculce, ca existând la Iași, altele au existat la Târgoviște (unul fiind construit de Constantin Brâncoveanu în lunca Ialomiței, lângă curtea domnească), dar cel mai pretios exemplar care s-a păstrat este foișorul de la mănăstirea Pantelimon^{*)}, București. De plan patrulater, cu largi arcade pe stâlpi de lemn, cu capitelluri compozite, acest foișor era prevăzut cu o mică încăpere octogonală așezată pe una din laturi, iar pe latura opusă se afla o mică fântână. Este de observat că în secolul al XVIII-lea s-au înmulțit fântânile ornamentale, unele având și un caracter edilitar. Cele mai frumoase exemplare, păstrate la Iași, prezintă forme

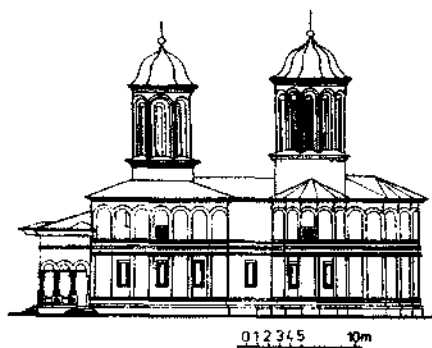


Chioșcul din grădina mănăstirii Pantelimon, fațadă, plan și vedere.

^{*)} A fost demolat împreună cu tot ansamblul mănăstirii (1984-1986) (TS).



Iași, turnul de poartă al spitalului Sf. Spiridon și cele două fântâni.



București, biserica Sf. Gheorghe-Nou, releveul fațadei sudice.



București, mănăstirea Antim, coloanele chiliilor.

baroce într-o interpretare stambuliotă: așa sunt fântânile care încadrează intrarea spitalului Sf. Spiridon (1765) sau pe cea de la mănăstirea Golia. Din aceeași familie, dar mai modeste ca înfățișare, sunt fântânile de la Golești (jud. Argeș).

Arhitectura religioasă

Am văzut că secolul al XVII-lea s-a încheiat pentru Țările Române sub semnul împlinitei înfloriri a epocii brâncovenești, al cărei apogeu fusese marcat de maiestuosul ansamblu arhitectonic de la Hurez. Secolul al XVIII-lea este deschis tot de epoca brâncovenească, dar trebuie remarcat că, într-un interval de numai câțiva ani, s-au produs importante mutații în gustul artistic, mutații de pe urma cărora expresia edificiilor a fost schimbată, caracteristică fiind în primul rând îmbogățirea barocizantă a aparatului ornamental. Semnalul a fost dat de marile ctitorii bucureștene: biserica Sf. Ioan „Grecesc” (1703, edificiu distrus în secolul al XIX-lea) și Sf. Gheorghe Nou (1703 – 1706).

Deși afectată de incendii și de cutremure în secolul trecut, transformată apoi neogotic, biserica Sf. Gheorghe Nou⁽⁴⁾ permite – pe baza cercetării stampelor și mai ales pe baza datelor arheologice furnizate în ultimii ani – restabilirea importanței sale în istoria arhitecturii din Țara Românească, fiind neîndoiește cea mai importantă ctitorie ecleziastică a lui Constantin Brâncoveanu. De plan triconc cu turlă pe naos, ea prezintă un pronaos supradimensionat în lărgime, precedat pe latura vestică de un spațios pridvor cu coloane de piatră. Asemănarea de ansamblu cu biserica mare de la Hurez este evidentă, fapt lesne explicabil, dacă știm că aceeași echipă a lucrat și aici, în frunte cu Manea, vâtaful de zidari, cu Vucășin Caragea pietrarul și cu Istrate lemnarul. Noutatea constă în faptul că edificiul bucureștean a avut pronaosul boltit în cruce cu patru mari coloane de sprijin în mijloc, coloane ce fuseseră abundant decorate cu vrejuri vegetale. La rândul lor, coloanele de piatră ale pridvorului, cu fusuri în torsadă și capiteli compozite, introduceau în compoziția fațadei un decor exuberant, în care, cu ușurință, poate fi recunoscută deschiderea către moda barocă care stăpânea în acea vreme mai tot continentul european. Un fast decorativ asemănător caracterizează biserica din Doicești (jud. Dâmbovița), construită în imediata vecinătate a curților brâncovenești, în anul 1706. Frumosului pridvor, cu coloane în torsadă și arcade trilobate i se alătură, pentru compoziția fațadelor, vrejuri și cartușe cu motive vegetale pictate în frescă.

Un pas mai departe a fost făcut de biserica mănăstirii Antim, ctitorie a mitropolitului cărturar Antim Ivireanu, din anii 1713 – 1714. Și aici coloanele pridvorului cu baze înflorate și capiteli compozite constituie principalul element de decor al fațadelor, despre care știm că fuseseră tencuite și pictate cu motive fitomorfe. În spațiul interior, alături de tradiționalele picturi murale, se cuvine a fi semnalată apariția unei tâmplă de piatră integral decorată cu motive florale, la a căror execuție se pare că a participat ctitorul însuși. Așadar, în ultimii ani ai domniei lui Constantin Brâncoveanu, biserica mănăstirii Antim întârea și mai mult preocuparea pentru decorația sculptată în piatră, decorație ale cărei motive prevalent vegetale lasă să se întrevadă confluența sugestiilor baroce cu cele de obârșie mai larg orientată.

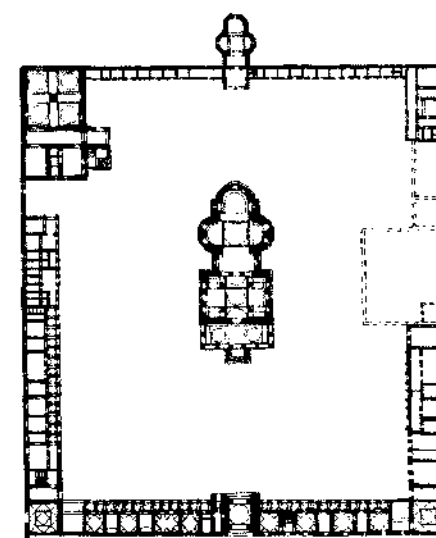
Deși construită la câțiva ani după moartea lui Constantin Brâncoveanu de către primul domn fanariot, Nicolae Mavrocordat, mănăstirea Văcărești⁽⁵⁾, înălțată în anii 1716 – 1722, poate fi considerată un adevărat testament al arhitecturii brâncovenești, în ea fiind cumulate toate marile experiențe ale epocii anterioare⁽⁶⁾. Biserica mare a mănăstirii copia îndeaproape formele bisericii Sf. Gheorghe-Nou, reluând ideea pronaosului boltit în cruce. Coloanele de piatră, admirabil conservate, erau îmbrăcate de jos până sus într-o fastuoasă horbotă decorativă cu vrejuri vegetale, constituind, ele însele, uimitoare capodopere ale cioplitoriei în piatră. Pridvorul, foarte spațios, avea arcade trilobate și coloane de piatră ale căror baze înalte erau decorate cu cartușe vegetale, fusurile erau înfășurate în vrejuri la partea inferioară, iar capitellurile erau de tip corintic. Interpretând arhitectura bisericii episcopale de la Argeș, pridvorul era suprainălțat de două turle și, tot sub influența ctitoriei argeșene, fațadele erau împărțite în două registre printr-un brâu în torsadă decorat cu ghirlande. Vrejuri vegetale interveneau la decorația ancadramentelor de fereastră și la portaluri, întregul decor sculptat, ca și cel pictat despre care va fi vorba, purtând pecetea gustului pentru podoaba înflorită și abundentă.

Vorbind despre mănăstirea Văcărești, este timpul să spunem că ea constituia cel mai mare ansamblu monastic al secolului, oferind, atât prin program, cât și prin compoziție, o fidelă interpretare a mănăstirii Hurez⁽⁷⁾. Cumulând funcțiunile de mănăstire și de reședință domnească, ea avea o vastă incintă dreptunghiulară, în centrul căreia se înălța puternicul volum al bisericii mari. În colțurile răsăritene se afla casa domnească – copie în mic a palatului Mogoșoaia – și, respectiv, casa egumenească, iar colțurile de apus erau marcate de formele identice ale bucătăriei și brutăriei. Pe centrul laturii apusene era situat turnul de poartă încadrat de două corpuri de chilii. Ulterior, în vremea lui Constantin Mavrocordat (1729), pe mijlocul laturii răsăritene a fost zidit un paraclis, iar între cele două case de reședință a fost construită o galerie etajată, cu arcade pe coloane de cărămidă. Alte ansambluri mănăstirești de notabilă importanță au fost construite la Antim (București), Mera (jud. Vrancea), Aninoasa (jud. Argeș), Berislăvești, Șerbănești (jud. Vâlcea), Răchitoasa (jud. Bacău) etc.

În directă legătură cu prestigiul de care s-a bucurat arhitectura epocii brâncovenești, se cer a fi explicate numeroase monumente construite la sud, la răsărit și la nord de Carpați, uneori cu participarea evidentă a unor meșteri veniți din Țara Românească. În Moldova, biserica mănăstirii Mera (jud. Vrancea)⁽⁸⁾, înălțată în anul 1706 de domnitorul Antioh Cantemir, deși mai amintește de formele Dragomirnei, face sensibilă – prin tratarea pridvorului și a decorului fațadelor – influența muntenească pe care o recunoaștem și la biserica Precista din Focșani (1709 – 1716), la biserica fostei mănăstiri Făstăci (jud. Vaslui) ctitorită în anul 1721, de asemenea la biserica Sf. Ilie din Iași (câtre 1740). O curioasă iradiere a arhitecturii din Țara Românească s-a produs la biserica din Ilișești (jud. Suceava), construită în 1714, cu preluarea stângace, dar expresivă, a celor două turle de pe pronaos, după modelul bisericii mănăstirii Dealu.

⁽⁴⁾ La demolarea mănăstirii o mică parte din frescele interioare a fost prelevată și se află acum la Academia de Artă din București; părți din piatră sculptată au fost depozitate în curtea palatului brâncovenesc de la Mogoșoaia (TS).

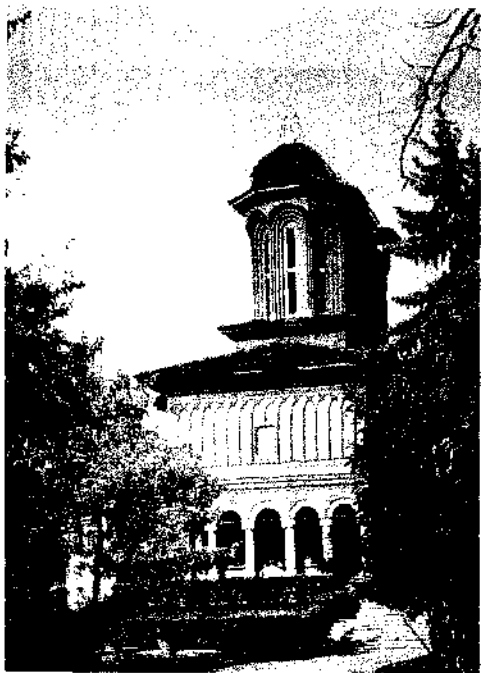
⁽⁵⁾ Mihai Ispir, „Academism” și „Industria artistică” în arhitectura de tradiție brâncovenească, în SCIA, 1996, p. 37-46 (TS).



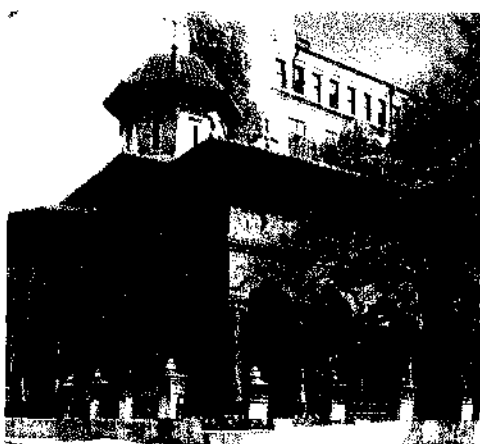
București, mănăstirea Văcărești, biserica mare, fațada vestică și plan general.



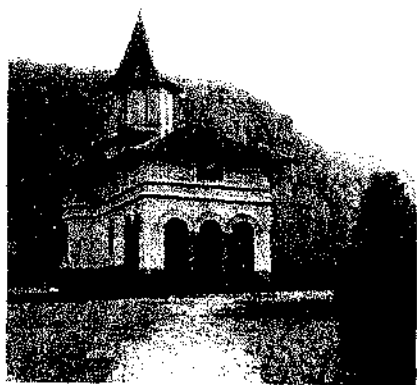
Biserica mănăstirii Mera.



București, biserica Crețulescu, fațada vestică.



București, biserica Stavropoleos, vedere dinspre nord-vest.



Biserica mănăstirii Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus (jud. Brașov).

În Transilvania, alături de biserica mănăstirii Sâmbăta de Sus, construită chiar de către Constantin Brâncoveanu, se cer a fi amintite bisericile din Copăcel (jud. Brașov), cu ancadrame de piatră, cu vrejuri vegetale. Geoagiu de Sus (jud. Alba), ca și biserica „din Maieri”, din Alba Iulia, toate având fațadele decorate cu elemente muntenești.

În Țara Românească, unde, în mod firesc, moștenirea arhitecturii brâncovenești a fost receptată cu mai multă înțelegere, zeci de monumente eclesiastice construite în cursul secolului al XVIII-lea se caracterizează atât prin preluarea și interpretarea formelor devenite tradiționale, cât și prin intensă folosire a aparatului decorativ elaborat în timpul lui Constantin Brâncoveanu. Deosebit de reprezentative și valoroase sunt, în acest sens, bisericile bucureștene: Crețulescu (1720 – 1722), Stavropoleos (1724 – 1728) al cărei pridvor cu coloane înflorate și balustradă traforată pare să fi fost executat de meșteri care au lucrat și la Văcărești, Elefterie Vechi (1741 – 1744), Olari (1752), de asemenea biserica din Brădești Bătrâni (jud. Dolj, 1751), biserica schitului Balamuci (jud. Ilfov, 1752), biserica din Brezoaie (jud. Ilfov, 1715), cu coloane de piatră asemănătoare cu cele de la Doicești, ca și biserica schitului Berislăvești (jud. Vâlcea, 1753 – 1754).

S-a afirmat mai sus că secolul al XVIII-lea este caracterizat, printre altele, de o adevărată explozie a inițiativelor ctitoricești din păturile mici și mijlocii, ca simptom al unui puternic și ireversibil fenomen de emancipare socială. Zeci și zeci de biserici construite de obștile sătenești, de breslele negustorești sau de micii boiernași de țară ilustrează, fără echivoc, ambiția afirmării. Deși cel mai adesea se pornește de la modele brâncovenești, meșterii de țară imprimă ctitoriilor zidite de ei o expresie de frustă vigoare, ca în cazul bisericii mănăstirii Aninoasa (jud. Argeș, 1722 – 1729), bisericii fostei mănăstiri Tezlui (jud. Dolj, 1753), bisericii Sfinții Voievozi din Almăj (jud. Dolj, 1787 – 1789), bisericii Sf. Nicolae din Cerneți (jud. Mehedinți, 1794) sau bisericii Sf. Nicolae Belivacă din Craiova (1794).

Uneori, procesul de absorbție în mediul țărănesc este atât de puternic, încât edificiile realizate se află la limita dintre arhitectura cultă și cea populară. Din această categorie fac parte bisericele din Mihăiești (jud. Vâlcea, 1756), Sf. Nicolae din Păușești-Măglași (jud. Vâlcea, 1778), Chicioara (jud. Vâlcea, 1780), Murgăși (jud. Dolj, 1807 – 1811), Sfinții Voievozi din Olănești (jud. Vâlcea, 1820). De observat că toate aceste monumente sunt prevăzute cu turn-clopotniță pe pronaos și pridvor, cu coloane de cărămidă, în decorația fațadelor intervenind atât motivul ciubucului care formează arcaturi sau panouri dreptunghiulare, cât și un abundent decor pictat la a cărui configurație participă atât teme iconografice cu caracter religios sau chiar profan, cât și ornamente de inspirație vegetală.

Profund rusticizant ca expresie formală și decorativă este un grup de monumente care se caracterizează prin preluarea unei tipologii arhaizante. Mononavate, fără turlă, cu pridvoare pe coloane robuste de cărămidă, aceste biserici se caracterizează și prin exuberanta decorație pictată a fațadelor. Din acest grup fac parte biserici ca acelea din Pietreni-Costești (jud. Vâlcea, 1700 – 1701), monument care surprinde prin tripla absidă răsăriteană, Comanca-Pietriș (jud. Vâlcea, 1735 – 1736), Sf. Nicolae din Olănești (jud. Vâlcea, 1716 – 1718), Domnești de Sus (jud. Argeș, 1776 – 1777), Călinești (jud. Vâlcea, 1775).

Între timp, în Transilvania își făcuse apariția barocul, stil cultivat de

către arhitectura oficială austriacă și impus în mod organizat, în primul rând prin intermediul bisericilor iezuite construite într-o rapidă campanie, în mai toate orașele importante: la Cluj (1718 – 1724), la Brașov (1718), la Sibiu (1725), la Târgu-Mureș (1728 – 1750), etc. Biserica iezuiților din Cluj prezintă o arhitectură sobră, elaborată cu îngrijire. Fațada vestică este dominată de două turnuri masive, între care se află un fronton înalt încadrat de volute.

De remarcat că elementele de coronament se detașează abia deasupra cornișei, pentru că, sub cornișă, compoziția fațadei este relativ unitară, chiar dacă muchiile turnurilor sunt puse în valoare de pilaștri înalți, cu cornișe proprii. Interiorul, de tip bazilical cu tribune laterale, oferă o gradată succesiune de planuri și de efecte scenografice, la care participă pilastratura variată, parapetele cu traseu ondulat ale tribunelor, cochiliile și ghirlandele, totul elaborat potrivit gramaticii decorative baroce.

O arhitectură barocă mai pretențioasă prezintă catedrala romano-catolică din Timișoara, construită în anii 1736 – 1754 și atribuită, fără nici un temei documentar, marelui arhitect Emmanuel Fischer von Erlach. Biserica timișoreană este concepută pe o structură bazilicală cu transformarea navelor laterale în capele, partea răsăriteană fiind înzestrată cu transept și cor. Fațada vestică este încadrată de două turnuri nu prea înalte, între care se află un fronton, străpuns de o fereastră, care asigură coronamentului o expresie unitară și echilibrată. Modenatura fațadelor este variată constând din pilaștri, cornișe, ancadrame de ferestre cu frontoane triunghiulare sau în segment de cerc. Pe ansamblu, compoziția fațadelor, deși bogată, este echilibrată, fără acele efecte discursive care caracterizează adesea arhitectura barocă. Intrarea principală este protejată de un mic edicul care introduce în sobra articulare de volume un accent pitoresc, diminuând din monumentalitate.

Construită, în anii 1750 – 1779, după planurile și sub conducerea arhitectului vienez Franz Anton Hillebrand, catedrala romano-catolică din Oradea este o bazilică de mari proporții, cu trei nave și transept, cu tribune pe latura vestică și deasupra navelor laterale. Fațada vestică este încadrată de două turnuri așezate pieziș, ceea ce asigură compoziției volumetrice o dinamică specific barocă, dar modenatura este în general liniștită, lăsând să se întrevadă (mai ales în registrul central al fațadei vestice) o timpurie contaminare cu arhitectura neoclasică.

De frumoase proporții, cu clară și elegantă ritmare a pilastraturii, biserica armeană din Dumbrăveni (jud. Sibiu) aduce în fațadă noutatea unor nișe în care se află statui de sfinți, două statui aflându-se și pe aticul dintre cele două turnuri vestice, suplinind absența frontonului central.

În mediul românesc din Transilvania, arhitectura barocă de obârșie austriacă a fost introdusă prin intermediul bisericii unite, a cărei reședință episcopală din Blaj a fost înzestrată cu o catedrală plănuită de arhitectul vienez Anton Eckhardt Martinelli și executată în anii 1738 – 1765. De tip mononavat, biserica din Blaj este boltită cu calote semisferice dispuse de-a lungul axei longitudinale, într-o concepție care amintește arhitectura tradițională ortodoxă.

Fațada este încadrată de două turnuri proeminente, între care se află un fronton. Biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Lugoj (1759 – 1766; 1800 – 1806) are tot două turnuri în fațada vestică și un înalt fronton central care a fost rezervat icoanei de hram. În general, însă, bisericile ortodoxe au preferat variante cu un singur turn pe latura de vest, ca în cazul catedralei ortodoxe din Oradea (1774 – 1780) realizată



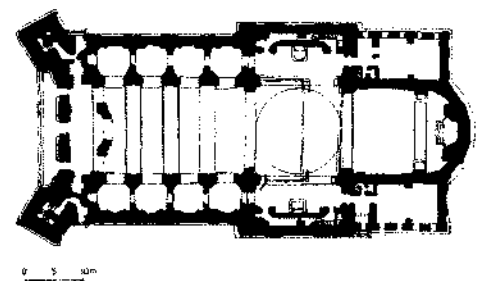
Olănești (jud. Vâlcea), biserica Sf. Nicolae.



Cluj-Napoca, biserica fostei mănăstiri iezuite, fațada vestică.



Timișoara, catedrala romano-catolică, fațada vestică.



Oradea, catedrala romano-catolică,
fațada vestică și planul.



Lugoj, biserica Adormirea
Maicii Domnului.

de arhitectul Iacob Eder, căruia i s-a cerut să adapteze formele baroce unui program cultic tipic ortodox, în care scop naosul a fost prevăzut cu mici abside laterale.

Înrudită cu biserica ortodoxă din Oradea, biserica ortodoxă din Beiuș (1784 – 1790) reprezintă forme asemănătoare, cu un plus de mișcare în compoziția fațadei vestice, datorită rotunjirii laturilor către turn. Bine ritmate, prin pilaștri care se ridică până la cornișe, fațadele dobândesc un plus de expresivitate prin abila distribuție a ferestrelor cu ancadramele semicirculare.

Deosebit de semnificativă este rapida adaptare a arhitecturii baroce la tradițiile și la exigențele mediului românesc ortodox, atât prin impunerea unui program spațial specific, cât și prin interpretarea simplificată a gramaticii decorative. În foarte multe cazuri, arhitectura barocă a fost pusă în situația să se supună unor planuri de tip triconc, fie că absidele laterale sunt clar exprimate către exterior, ca la bisericile ortodoxe din Prejmer (jud. Brașov, 1769), Dârste (jud. Brașov, 1783), Turcheș (jud. Brașov, 1783), fie că absidele laterale sunt mascate de rezalături, ca la biserica Pogorârea Sf. Duh din Vărădia (jud. Caraș-Severin, 1754).

Deseori, în fațada vestică se află un pridvor, ca la Cernatu (jud. Brașov, 1783), Feldioara (jud. Brașov, 1788), Șag (jud. Timiș, 1792), Teliu (jud. Brașov, ante 1794), Cristian (jud. Brașov, 1795). Cele mai multe biserici ortodoxe de zid construite cu zecile în Banat, Crișana, sudul Transilvaniei se caracterizează prin procesul de absorbire a morfologiei baroce, predominant numeric fiind tipul mononavat cu altar decroșat și turn-clopotniță pe latura de apus. În mod frecvent, sistemul de boltire este secționat în mai multe travee cu bolți „a vela”, dar în sudul Transilvaniei sunt frecvente și boltirile cu calote semisferice dispuse în filă. Se poate spune, așadar, că, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, arhitectura barocă fusese pe deplin integrată mediului românesc atât urban, cât și rural, interpretările locale făcând posibilă delimitarea unui grup stilistic propriu.

În Moldova, unde, așa cum s-a văzut, prima jumătate a secolului al XVIII-lea se arătase cu precădere receptivă la sugestiile arhitecturii brâncovenești, începând cu anul 1761 se constată o bruscă deschidere către formele arhitecturii baroce.

În acest an se construiau la Iași bisericile Sf. Gheorghe, a vechii Mitropolii, Sfinții Teodori și Talpalari, edificii care, dincolo de variațiile planimetrice și spațiale, surprind prin unitatea concepției decorative de expresie barocă.

De plan triconc (cu absidele laterale mascate de rezalite, la biserica Sf. Gheorghe), cele trei biserici au pe latura de vest un turn-clopotniță care, la parter, găzduiește pridvorul.

La biserica Sfinții Teodori – singura neafectată de intervenții ulterioare – naosul este supraînălțat de o turlă al cărei sistem de susținere folosește atât arcurile diagonale etajate specific moldovenești, cât și o corolă de arcușoare amintind soluția de la Golia; în pronaos și în pridvor au fost realizate bolți cu penetrații.

La biserica Sf. Gheorghe, turla de pe naos și vechile boltiri s-au prăbușit, dar de curând a fost recuperat, din zidăria care îl ascundea, pridvorul deschis cu masive coloane de piatră, având bazele decorate în relief cu motive vegetale și mascheroni, iar capitulurile de tip compozit. Specifică barocului, decorația coloanelor pridvorului este în deplină

concordanță cu plastica arhitectonică a fațadelor edificiului care recurge, pe de o parte, la un brâu în torsadă ce amintește de Dragomirna, pe de alta, la un ritm de pilaștri cu capituluri bastard-corintice care, împreună cu ancadramele ferestrelor prevăzute cu frontoane triunghiulare, amintesc de fațadele baroce ale bisericii Golia. În plus, intervin mai multe tipuri de firide cu margini ondulate care lasă să se descifreze gustul pentru cartușele decorative orientale.

Referirea la Orient nu este întâmplătoare, pentru că modul de interpretare a elementelor baroce, chiar dacă recurge la unele modele din Moldova – ca Dragomirna și Golia – este vizibil marcat de acea variantă a barocului care, între timp, își făcuse apariția pe malurile Bosforului, în acele decenii când Poarta Otomană făcea disperate eforturi de modernizare și europenizare.

Spre deosebire de barocul sever și autoritar impus de administrația austriacă în Transilvania, barocul din Moldova este exuberant și vioi, cu o remarcabilă fantezie în mănuierea morfologiei decorative. Celor trei monumente ieșene le-au urmat curând altele: biserica Răducanu din Târgu Ocna (1762), biserica de la Horecea de lângă Cernăuți (1766), construită de logofătul Cilibiu, căruia i se datorează și biserica de la Golăiești (jud. Iași, 1774), biserica de la Bălănești (jud. Neamț, 1768), biserica Sf. Nicolae din Târgu Ocna (1772), biserica din Berzunți (jud. Bacău, 1774), biserica din Doljești (jud. Neamț, 1774), biserica din Scoposeni (jud. Iași, cca 1770) și biserica din Herța (jud. Botoșani, ante 1804).

Toate aceste monumente au comune elementele de plastică monumentală, uneori folosite cu economie – ca la biserica din Scoposeni – altele cu evidentă plăcere a abundenței – ca la biserica din Golăiești. La acest din urmă monument merită să fie remarcată bogăția decorativă a fațadelor și mai ales modul de interpretare a frunzișului din capitulurile de inspirație corintică, la care se recunoaște contaminarea cu modul otoman de interpretare, un exemplu concludent în acest sens fiind Laleli Djami din Istanbul (1763).

În legătură cu acest fapt, reamintim că fântânile ce împodobesc intrările la mănăstirile ieșene, datând din anii 1765 – 1766, Spiridonii și Golia poartă pecetea aceluiași baroc de expresie otomană, hotărâtoare în acest sens fiind și inscripțiile turcești. Se poate spune, deci, că în secolul al XVIII-lea arhitectura ecleziastică din Moldova a reușit o originală sinteză de plastică monumentală, valorificând cu abilitate moștenirea tradițională în care de mai multă vreme fuseseră asimilate elemente baroce și recurgând totodată la noile sugestii ale barocului, unele provenind cu siguranță din Transilvania, dar cele mai multe din lumea de fast și de pitoresc a Bosforului.

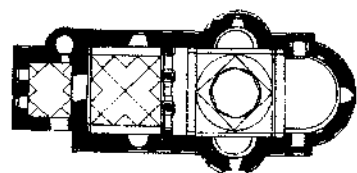
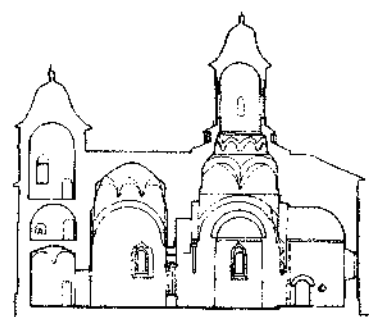
În paralel cu monumentele pe ale căror fațade moda barocului așternea înflorita sa podoabă, în Moldova au fost construite și edificii cu înfățișare modestă dar deosebit de reprezentative pentru felul în care meșterii de țară respectau formele tradiționale. Astfel, biserica Adormirea Maicii Domnului de la Căușani, din apropiere de Tighina, construită în anii 1765 – 1771 se prezintă ca o navă semiîngropată, amintind îndeaproape biserica Sf. Nicolae, ctitorită de Vasile Lupu în localitatea Chilia. Contemporană, biserica schitului Crișciatic (1766) este un mic edificiu mononavat boltit cu calote semisferice dispuse în filă și având pe latura de sud un turn-clopotniță cu pridvor la parter, compoziție de largă răspândire în arhitectura bisericească din întreaga Moldovă, mai



Beiuș (jud. Bihor), biserica ortodoxă.



Oradea, catedrala ortodoxă „cu luna”,
fațada vestică.



Iași, biserica Sfinții Teodori, vedere dinspre sud-vest, secțiune și plan.

ales în secolul al XVII-lea. Un turn asemănător are și biserica mănăstirii Rughi (Basarabia) datând din 1777. Dar aici planul este de tip triconc, iar fațadele sunt decorate cu două rânduri de fride alungite amintindu-le pe cele de la Galata.

Deosebit de expresiv ca monument arhaizant este biserica din cimitirul de la Sucevița (1772), construcție de un farmec frust, care în mod surprinzător reia forme specifice pentru secolele XV – XVI din Moldova, cu folosirea contraforturilor și riguroasa compartimentare a interiorului, având interpusă o cameră a mormintelor între naos și pronaos.

Sculptura

Supusă ca și odinioară îngrădirilor religiei ortodoxe care interzicea reprezentarea chipului cioplit, sculptura secolului al XVIII-lea a avut ca principal domeniu de aplicare realizarea decorațiilor monumentale: coloane, balustrade, ancadrame de ferestre, portaluri, un domeniu tradițional fiind și acela al lespezilor funerare.

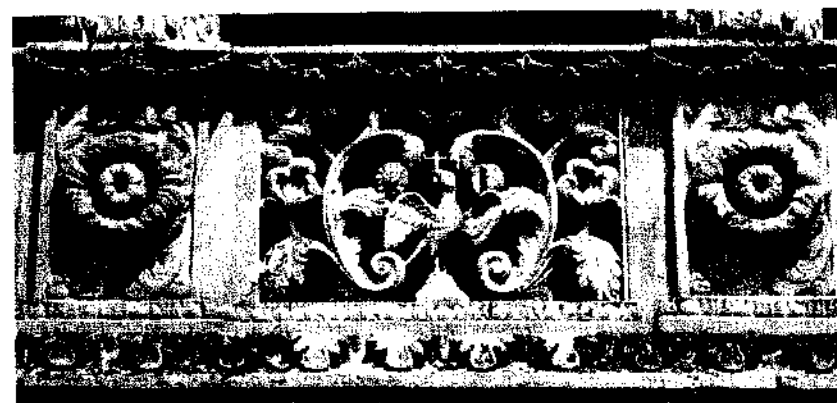
În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, sub autoritatea necontestată a stilului brâncovenesc, numeroase monumente au fost înzestrate cu elemente sculptural-decorative cioplite în piatră. Lui Vucașin Caragea pietrarul, principalul sculptor al curții domnești, i-a fost încredințată împodobirea marilor biserici bucureștene: Sf. Ioan „Grecesc” și Sf. Gheorghe Nou. Coloanele cu fusuri în torsadă, capiteli corintice și baze acoperite de motive vegetale confereau bisericii Sf. Gheorghe-Nou o particulară exuberanță decorativă, în consens cu sporita receptivitate pe care societatea timpului o manifesta pentru arta barocă. În decorația ancadramentelor de fereastră și a portalurilor intervin din abundență ghirlandele vegetale, în a căror compoziție apar frecvent florile de dovleac, acantul și laleaua, alături de care se insinuează motive animaliere, leul, căprioara, mai rar antropomorfe – capete de îngeri și mascheroni. Opere de excepție sunt marile coloane de piatră din pronaosul bisericii Sf. Gheorghe-Nou din București, care, împreună cu coloanele pronaosului de la Văcărești și cu cele ale pridvorului bisericii Stavropoleos, circumscriu momentul de apogeu al exuberanței decorative într-o viziune care, deși barocizantă, păstrează un anumit echilibru, o temperanță compozițională de implicat rafinament. Coloanele în torsadă ale loggiei palatului Mogoșoaia, ca și balustradele traforate ale aceluiași edificiu par a fi executate de aceeași echipă de pietrari pe care îi găsim apoi la Doicești (1706) și poate la Antim unde, în mod special, se cuvine a fi remarcate, pentru calitatea formală, coloanele care înură în compunerea porticelor din fața chiliilor.

În mod frecvent intervin acum motive heraldice, ca frumoasa stemă a Țării Românești integrată în pisană palatului Mogoșoaia sau ca placa de la biserica Colțea decorată cu acvila bicefală încoronată, înscrisă într-un medalion susținut de doi lei (1715).

Printre realizările de notabilă frumusețe se numără balustrada traforată a bisericii Stavropoleos (București), în compoziția căreia apar motive titomorfice și animaliere, iar în câmpul central lupta lui Samson cu leul. În mod neașteptat figura lui Samson apare și în cadrul unei sculpturi tridimensionale, în fapt, un atlant care constituia elementul de sprijin central al bolților din trapeza fostei mănăstiri din Râmnicu Sărat. Dincolo



București, biserica Stavropoleos, balustrada pridvorului.



de stângăcia expresivă a acestei lucrări, trebuie subliniat că ne aflăm în fața primei sculpturi de mari dimensiuni având ca temă figura umană. Modul de interpretare, cu simplificări rigidizante, indică fără echivoc că meșterul pietrar era un localnic încă nefamiliarizat cu asemenea teme dificile, dar faptul e cu atât mai semnificativ pentru o epocă în care procesul de emancipare artistică reușea să înfrângă vechile opreliști.

În cursul secolului al XVIII-lea, numeroase alte monumente din Țara Românească au fost împodobite cu coloane, portaluri, chenare de fereastră și traforuri pentru răsuflători, uneori cu fidelă imitare a unor modele brâncovenesti, în multe cazuri fiind însă evidentă preferința meșterilor pentru interpretări simplificate, de expresie cvasipopulară. Dintre lucrările cu execuție îngrijită, datorate chiar meșterilor domnești, amintim pridvorașul bisericii mitropolitane din Târgoviște (1707), coloanele pridvorului și ancadramele bisericii din Brezoaiele (jud. Ilfov, 1715), frumosul portal și ancadramele de fereastră ale bisericii din Pătroaia (jud. Dâmbovița, 1715). În continuare, procesul de absorbire și de interpretare a fondului decorativ brâncovenesc poate fi urmărit la pridvorul paraclisului de la Văcărești (1730) ale cărui coloane acoperite cu solzi au aspectul unor trunchiuri de palmier, la biserica mănăstirii Mărcuța căreia i-au fost înlocuite portalul și ancadramele (1733 – 1734), la biserica din Mieșunestii Mari (1743), la biserica din Baia de Fier (jud. Gorj, 1749), la biserica din Brădeștii Bătrâni (jud. Dolj, 1751), la biserica schitului Balamuci (1752), la biserica Sf. Dumitru din Târgu Cărbunești (jud. Gorj, 1780), ale cărei coloane sunt nemijlocit inspirate din cele ale bisericii de la Hurez, la biserica schitului Scăneni (jud. Vâlcea, 1796 – 1803) cu coloane în torsadă inspirate din cele de la Cozia.

Dar cel mai valoros ansamblu de sculptură decorativă în piatră este așa-numitul foișor al lui Dionisie, realizat de meșterul pietrar Iosif în incinta mănăstirii de la Hurez (1750). Barocizarea compoziției este aici evidentă atât prin prea plinul ornamental, cât și prin folosirea coloanelor cu torsadă puternică. Balustradele traforate sunt decorate cu elemente animaliere, vegetale, heraldice într-o tratare liberă, de savuroasă fantezie, notabilă fiind alăturarea stemelor Moldovei și Țării Românești, deși foișorul nu era construit din inițiativa vreunui domnitor care să fi guvernat în cele două principate. Dincolo de limita veacului, merită să fie amintit înfloritul portal al bisericii din Leordeni (jud. Ilfov, 1810), care, în partea superioară, are în medalion cele două steme ale Țării Românești și Moldovei susținute de îngeri sculptați în relief.

În Moldova, unde la începutul secolului încă mai erau utilizate

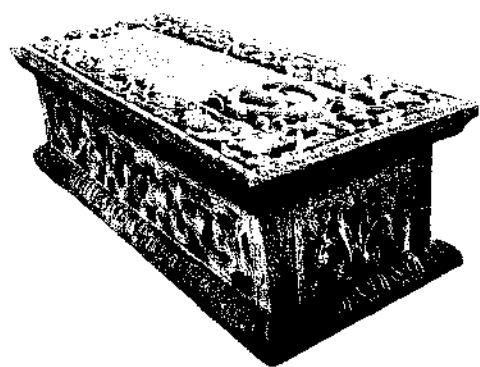


Mogoșoaia, palatul: detaliu din balustrada loggiei și bază de coloană din foișor, fațada de est.



Iosif pietrarul, foișorul egumenului Dionisie Bălăcescu de la mănăstirea Hurez, cu balustradă traforată.

București, biserica Colțea, placă decorată cu acvila bicefală.



Monumentul funerar al Bălașei Cantacuzino, Muzeul județean Dâmbovița, Târgoviște.



«Samson în luptă cu leul» (Mogoșoaia – Lapidariu).

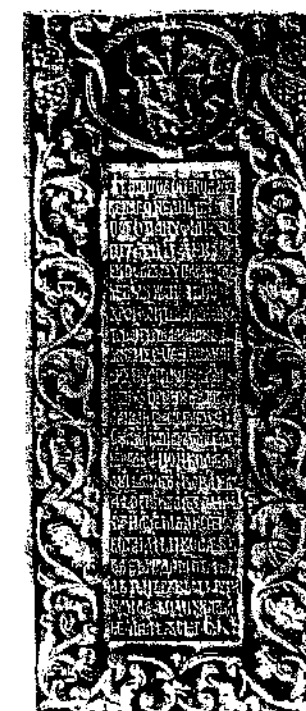
ancadramente cu baghete încrucișate în spiritul goticului moldovenesc (biserica mănăstirii Mera, 1706). vrejurile ornamentale se răspândesc ceva mai târziu, prezentând inițial, ca la biserica din Plopeni (jud. Botoșani, 1753), interpretări înrudite cu cele din Țara Românească. Începând cu bisericile ieșene – Sf. Gheorghe și Sfinții Teodori. (ambele din 1761) – decorul vegetal al ancadramentelor capătă o expresie de baroc oriental, în consens cu întreaga decorație a fațadelor, fenomenul putând fi urmărit apoi la bisericile din Bălănești (1765), Berzunți și Doljești (ambele din 1774). Cartușe ornamentale cu frunze de acant decorează fața fântânilor de la Spiridonie și Golia (1765 – 1766) și în acest caz fiind vorba despre forme baroce de tip oriental.

În Transilvania²¹, cele mai importante opere de sculptură decorativă sunt opera meșterului cioplitor David Sipos, despre care se știe că ar fi lucrat și în Țara Românească. Deși neatestată de un document autentic, această știre pare a fi confirmată de repertoriul ornamental și de tehnica reliefului proprie acestui meșter, întru totul asemănătoare cu lucrările de sculptură decorativă din Țara Românească. Chenarele de fereastră de la „casa argintarului” din Cluj (1724), decorate cu vrejuri meandrice și având în centru emblema proprietarului, sunt vădit înrudite cu ancadramentele post-brâncovenești. Vrejuri vegetale decorează și amvoanele executate de David Sipos la biserica reformată din Bonțida (1720), la biserica romano-catolică din Chidea (jud. Cluj, 1741), la biserica reformată din Mănăstireni (jud. Cluj, 1752), la biserica reformată din Dej (1752).

Arta pietrelor de mormânt este ilustrată în Țara Românească, de-a lungul secolului al XVIII-lea, de lucrări care se află în directă legătură, sub aspect ornamental, cu ancadramentele monumentelor de epocă. Compoziția este în general simplă: un chenar destul de lat, alcătuit dintr-un vrej meandric, uneori foarte abundent, cu variate tipuri de flori, iar în câmpul central inscripția comemorativă, câteodată însoțită de însemne heraldice sau de reprezentare (piatra patriarhului Dionisie de la Târgoviște, 1708, piatra lui Constantin Brâncoveanu, aflată în biserica Sf. Gheorghe-Nou din București, 1715, piatra lui Iancu Văcărescu de la Târgoviște, 1760). Uneori, lespezile sunt ridicate deasupra unor cutii de



Potlogi, palatul, detaliu al pisaniei.



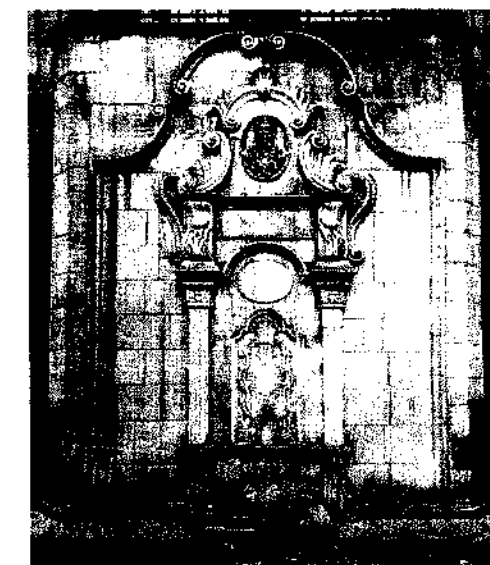
Lespedea funerară a lui Nicolaos (biserica Sf. Paraschiva a Episcopiei din Roman, 1735).

piatră, asemenea unor sarcofage care au laturile decorate prin traforare cu vrejuri vegetale (monumentul funerar al Bălașei Cantacuzino din Târgoviște și monumentul funerar al lui Grigore Matei Ghica de la mănăstirea Pantelimon, 1752).

În Moldova, compoziții decorative asemănătoare cu cele din Țara Românească pot fi văzute la piatra de mormânt a lui Andrei Abaza (Solca, 1707), la piatra de mormânt a hatmanului Vasile Roset (Doljești, 1767) și mai ales la piatra de mormânt a lui Nicolaos (Episcopia Romanului, 1735). Mai frecvente sunt însă în Moldova lespezile funerare decorate cu cartușe ornamentale de tip baroc oriental, în câmpul cărora se află inscripția (piatra de mormânt a domnitorului Grigore Ghica de la Iași, 1777; piatra de mormânt a lui Lupu Balș, 1782; piatra de mormânt a Pulcheriei Balș, 1799, ultimele două aflate în biserica Sf. Dumitru din Iași). În foarte multe cazuri, elementele ornamentale tratate în relief plat sunt de strictă inspirație orientală, cu chiparoși și vase cu flori (piatra de mormânt a Smarandei Grigore Ghica, 1737; piatra de mormânt a lui Teodor Balș, 1810: un grup numeros de lespezi din această categorie aflându-se la muzeul mănăstirii Golia din Iași).

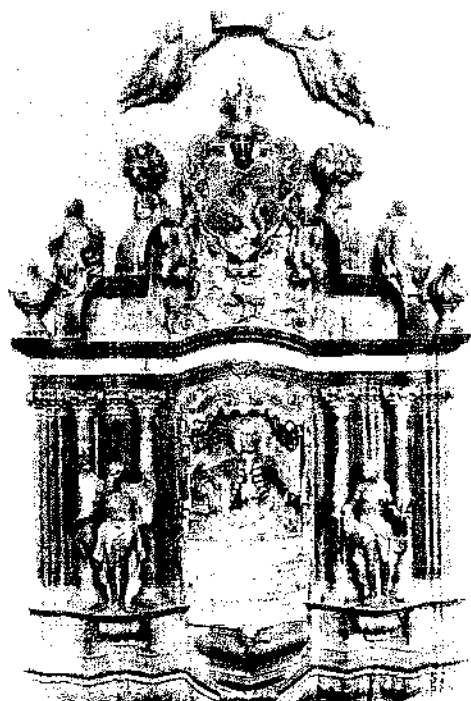
În Transilvania, epitafurile funerare prezintă deseori o decorație complicată cu caracter demonstrativ, în consens cu retorismul caracteristic stilului baroc. Semnificativ în acest cadru tipologic este monumentul funerar al lui Samuel Dobosi, aflat în nava bisericii evanghelice din Sibiu (1759). Desfășurat pe verticală, având aspectul unei fațade de edicul cu colonete și fronton baroc, monumentul funerar este agrementat cu însemne heraldice, figuri alegorice și îngerași, iar în mijloc se află portretul în relief al defunctului în atitudine de ceremonial, cu perucă și veșminte somptuoase. Asemănător ca recuzită ornamentală și aglomerare de elemente descriptive este și epitaful consilierului Michael Zikeli von Rosenfeld păstrat în aceeași biserică sibiană (1770).

În directă legătură cu instalarea arhitecturii baroce ca arhitectură oficială în Transilvania, poate fi urmărit și procesul de constituire a unui capitol de sculptură figurativă desfășurată liber în spațiu. Primul atelier important de sculptură se încheagă la Cluj unde, încă în anii 1720, este semnalată prezența bavarezului Johann König, căruia îi sunt atribuite, verosimil, statuile sfinților Ignatius și Xaverius, care decorează fațada

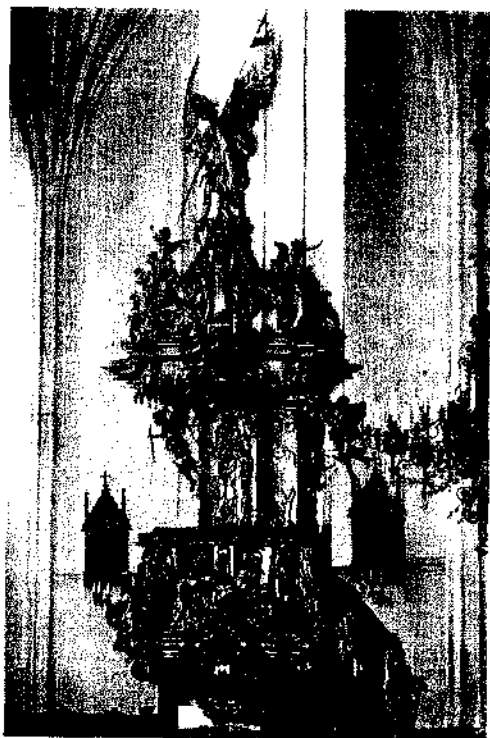


Iași, fântâna de la mănăstirea Golia.

²¹ Vezi nota de la pag. 281 (TS).



Monumentul funerar al lui Samuel Dobosi (biserica evanghelică din Sibiu).



J. Nachtigal și A. Schuchbauer, amvonul bisericii romano-catolice Sf. Mihail din Cluj-Napoca.

bisericii ieziuite din Cluj. Compuse pe mai multe axe, cu mișcări agitate și atitudini de căutat dramatism, statuile celor doi sfinți se înscriu în viziunea obișnuită a barocului, ca și relieful Sfintei Treimi de pe fațada aceluiași monument, situat deasupra intrării. După 1724, König a lucrat la Alba Iulia unde a fost invitat să execute reliefurile care decorează porțile monumentale ale cetății, de asemenea statuia ecvesură a împăratului Carol al VI-lea de Habsburg, de pe coronamentul porții principale. De inspirație mitologică (*Lupta lui Hercule cu Anteu, Perseu și Mediza*, etc.), reliefurile primei porți răsăritene, către Orașul de Jos, sunt edificatoare pentru concepția barocă a meșterului, dar și pentru redusele sale posibilități de expresie. Poarta principală, cu program triumfal, grupează în jurul statuii împăratului (din nefericire grav deteriorată datorită gresiei de slabă calitate din care a fost executată) figuri de prizonieri turci într-o compoziție cu pronunțat caracter teatral. Mai sobră, poarta de vest este încadrată de doi atlanti, compoziția fiind imitată de către meșteri provinciali la așa-numita casă cu cariatide din Sibiu și la Casa cu atlanti (azi muzeu) din Gherla. La Alba Iulia, König a mai executat și cele patru statui care decorează fațada catedralei romano-catolice, iar în anii 1743–1747, din nou la Cluj, a conceput și executat porțile monumentale ale bisericii Sf. Mihail pe al căror coronament puteau fi văzute mai multe figuri de sfinți (arhanghelul Mihail, Ioan Nepomuc, Sebastian etc.). Retorismul atitudinilor, pus în evidență de gesturile largi și faldurile involburate, se află în deplină concordanță cu încărcata modenatură arhitectonică a acestor porți, din nefericire demontate în secolul trecut și parțial păstrate în fața bisericii Sf. Petru din același oraș. Analizabil astăzi doar pe baza documentelor fotografice, ansamblul monumental realizat de Johann König în fața bisericii Sf. Mihail din Cluj poate fi considerat ca un moment de apogeu al sculpturii baroce din Transilvania, constituind neîndoiește un punct de plecare pentru experiențele ulterioare.

Între timp își făcuseră apariția la Cluj sculptorii Johann Nachtigal și Anton Schuchbauer, cărora, în anul 1740, le-a fost încredințată realizarea amvonului bisericii Sf. Mihail din Cluj. Executând scara și corpul amvonului, Nachtigal a folosit o abundentă decorație din reliefuli figurative inspirate din teme evanghelice: *Iisus în casa Martei*, *Pescuitul miraculos*, *Iisus chemând copiii*. Parapetul cuprinde figurile celor patru evangheliști, alături de care se află, într-o evidentă relație simbolică, cei Patru Părinți ai Bisericii Catolice: Grigore, Ieronim, Ambrozie și Augustin. Baldachinul amvonului, încununat de figura arhanghelului Mihail, înconjurat de îngerași în zbor, a fost executat de Schuchbauer. Deși suprasaturată de prezența atâtor elemente iconografice și decorative, compoziția întregului amvon se impune prin coerența concepției și prin știința cu care sunt stăpânite detaliile, al căror finisaj face evidentă prezența unor meșteri experimentați.

În continuare, pe Nachtigal îl aflăm ca autor al statuiilor care decorează fațada bisericii franciscane din Cluj: *Maria*, *Sf. Anton din Padova* și *Sf. Ieronim*. Datând din anii 1740–1747, aceste lucrări cu execuție îngrijită recurg la acel dramatism al expresiei obișnuit statuarii baroce, dramatism exaltat până la exagerare.

La rândul său, Anton Schuchbauer a executat de unul singur monumentul *Marii Protectoare*, însemn al pietății recunoscătoare, ridicat la Cluj, în 1744, după stingerea unei epidemii de ciumă. Deasupra unui soclu înalt, decorat cu cartușe baroce, volute și urne, se află o

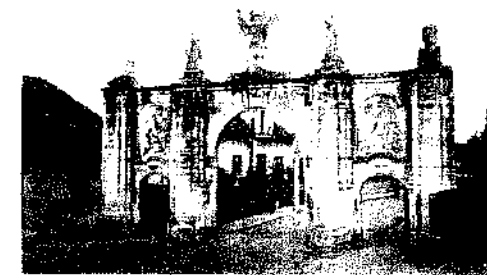
coloană de secțiune triunghiulară, pe suprafața căreia se desfășoară un relief cu mici îngeri în zbor. Statuia Mariei, așezată pe un glob, încununează întreaga compoziție. Mișcarea reținută, faldurile cu involburare savantă, ca de altfel întreaga ordonanță a părților compoziționale asigură acestei lucrări o reală calitate expresivă, calitate ce poate fi recunoscută și statuiilor de lemn reprezentând pe Regii Magi, ce decorează altarul capelei laterale de sud a bisericii Sf. Mihail (1747–1750), opere ale aceluiași sculptor. În Cluj, Anton Schuchbauer a mai executat statuile ce decorează aticul palatului Banffy, toate de inspirație mitologică (*Marte*, *Minerva*, *Apollo*, *Diana*, *Hercule*, *Perseu*). Cioplite în piatră, aceste lucrări, cu atitudini convenționale, nu depășesc nivelul artizanului, părând a fi mai degrabă opera unor ajutoare ale meșterului.

De altfel, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, se poate vorbi despre o adevărată modă a statuiilor baroce, unele destinate parcurilor de reședință, ca acelea de la Gornești, altele realizate pentru decorarea unor construcții, ca cele executate de Nachtigal pentru noua aripă a castelului din Bonțida, iar altele pentru a fi așezate în fața bisericilor (statuile din nișele fațadei vestice a bisericii armene din Dumbrăveni sau statuia Sf. Ioan Nepomuc din fața bisericii armene din Gheorgheni). Cel mai valoros monument de piață publică, din nefericire rău conservat datorită gresiei de slabă calitate în care a fost dăltuit, a fost statuia *Sf. Ioan Nepomuc* din Sibiu, lucrare datorată unui meșter provincial necunoscut, dar care, pornind de la modelele austriece de largă circulație, beneficia de o reală unitate compozițională, recuzita decorativă specifică barocului fiind folosită cu pricepere și temperanță.

Alături de aceste lucrări executate în *ronde bosse*, sculptura barocă din Transilvania mai este ilustrată de unele reliefuli, ca acelea executate de Schuchbauer pentru biserica Sf. Mihail și pentru biserica ieziuită din Cluj, ambele având ca temă *Purtarea Crucii*, aceluiași meșter aparținându-i reliefulurile cu caracter heraldic care decorează casa Toldalaghi din Târgu Mureș și castelul din Hodod. Insuficient studiate sunt numeroasele sculpturi în lemn care decorează altarele bisericilor romano-catolice din secuime, unde este verosimilă existența mai multor ateliere de cioplitori, în principal la Miercurea Ciuc și Odorhei.

Pictura

Mai mult decât oricare alt fenomen contemporan de creație culturală și artistică, pictura secolului al XVIII-lea din Țările Române, cu a sa explozivă eflorescență și proliferare până în cele mai mici centre urbane și rurale, ilustrează irezistibilul proces de emancipare a păturilor mici și mijlocii, aspirațiile către libertate și justiție socială fiind însoțite de nevoia de frumusețe. Incredibil de numeroase, ansamblurile de pictură murală, icoanele pe lemn și pe sticlă pun întreaga artă a secolului al XVIII-lea sub semnul picturalului, un pictural exuberant, neîncetat înviorat de afluențele meșterilor populari. Rădăcină și trunchi viguros al acestei arborescente dezvoltări artistice a fost școala de pictură brâncovenească, meșterilor formați în cadrul marelui șantier de la Hurez datorându-li-se, în chiar primele decenii ale secolului al XVIII-lea, realizarea unor ansambluri exemplare, iar ucenicii și călăile lor au dus mai departe secretele unui meșteșug care dobânda o fascinantă atracție.



Alba Iulia, poarta de jos a cetății.



J. König, poarta barocă a bisericii romano-catolice Sf. Mihail din Cluj-Napoca (azi la biserica Sf. Petru).

Constantinos zugrav și atelierul,
«Muntele Athos», biserica mănăstirii
Polovragi (pridvor).

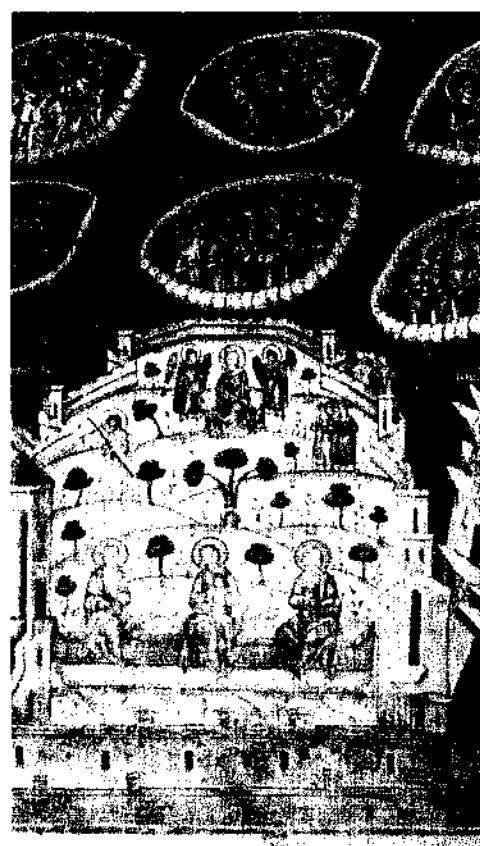


Numărul operelor realizate este atât de mare, încât chiar simpla lor enumerare ar depăși limitele propuse pentru expunerea de față.

Printre cele mai valoroase ansambluri murale datând de la începutul veacului se cuvine a fi amintit acela realizat de meșterii Preda, Ianache, Sima și Mihai pentru decorarea naosului, altarului și pridvorului bisericii mari de la Cozia (1704 – 1705). Coloritul sobru, desenul de o rafinată eleganță, nobila frumusețe a personajelor sfinte cu siluete prelungi și veșminte bogate, dar, mai ales, echilibrul compozițional sunt calități care concură la încheierea unui ansamblu mural de o solemnă maiestate.

În anul 1702, Constantinos, însoțit de mai mulți meșteri de la Hurez: Andrei, Simion, Istrate și Hranite, picta biserica mănăstirii Polovragi, prilej de a reprezenta pe peretele răsăritean al pridvorului o amănunțită dar convențională ilustrare a Muntelui Athos, cu multele sale mănăstiri, cu poteci și călugări, totul realizat într-o viziune simplificatoare, în spiritul peisajelor cu valoare simbolică din pictura de tradiție bizantină. Având la bază o gravură de largă circulație în orientul creștin, *peisajul cu Muntele Athos* de la Polovragi (care, de altfel, fusese precedat de reprezentări similare în palatul Mitropoliei din Târgoviște, consemnate de Paul de Alep, încă din 1653) era o apariție neobișnuită în pictura unei biserici, constituind o curajoasă abatere de la prescripțiile iconografice.

La biserica schitului Surpatele (1706), picturile realizate de Andrei^{*)}, Iosif, Hranite și Ștefan sunt de o veselă strălucire, în deplin acord cu grațioasa arhitectură a edificiului. După refacerea bisericii mănăstirii Govora, Constantin Brâncoveanu încredința executarea picturilor unui grup de meșteri alcătuit din Iosif, Hranite, Teodosie, Ștefan și Nicolae, acesta din urmă fiind și autorul icoanelor de tămplă. În pridvor vom remarca frumoasa reprezentare a temei *Acoperământul Maicii Domnului* ca și savuroasele ilustrări ale *Genezei*, imagini hrănite de un duh popular înclinat spre narațiune și pitoresc. Tabloul votiv conține imagini



Preda zugrav și atelierul, «Judecata de apoi», detalii, biserica mănăstirii Cozia.

^{*)} Ljiljana Stosić, *Les peintures murales du groupe de zographes d'Andrei Andreović au monastère de Vračevšnica*, în RRHA, 1996, p. 34-40 (TS).



Manole și Dinu, «Filosoși»,
biserica din Hurez-Târg.

memorabile, ca mândrul chip al voievodului Radu cel Mare sau înțeleapta figură a lui Matei Basarab, de o impresionantă monumentalitate fiind și reprezentarea arhimandritului Paisie Govoreanu, portret-efigie care anticipează moda portretului de aparat din secolul al XIX-lea. De o notabilă valoare sunt picturile realizate de Preda și Ianache pentru biserica mănăstirii Dintr-un Lemn (1715) sau ansamblul mural semnat de Teodosie, Gheorghe și Preda la biserica schitului Sărăcinești (1718).

În anul 1708, o echipă de zugravi, având în frunte pe meșterul Preda, a fost trimisă în nordul Carpaților pentru a decora biserica Sf. Nicolae, din orașul Făgăraș, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu. Evenimentul este important pentru că, dincolo de valoarea reală a acestor picturi, ele reprezintă punctul de plecare al iradierii picturii brâncovenești în întreaga Transilvanie, opresiunea habsburgică și gravele interdicții impuse românilor ortodocși de la nordul Carpaților nereușind să stăvilească intensă circulație a zugravilor și înfăptuirea unei indubitabile comunități artistice.

Considerând în ansamblu complexul fenomen artistic pe care îl constituie pictura românească din secolul al XVIII-lea, se poate lesne observa că, dincolo de numeroasele particularități locale, există mai multe puncte de convergență privind atât programele iconografice, cât și modul de interpretare formală. Astfel, merită să fie relevat interesul manifestat pentru înfățișarea chipului omenesc, arta portretistică fiind favorizată acum de marile tablouri colective. Încă prea puțin studiată, portretistica secolului al XVIII-lea trebuie considerată ca un adevărat prolog al picturii din secolul următor, când procesul de laicizare a artelor se va desăvârși în directă legătură cu mutațiile revoluționare intervenite în viața socială și spirituală a țării. Istoricii de artă au exagerat în trecut rolul meșterilor străini în cadrul acestui proces de laicizare și modernizare în sens occidental. În fapt, întreaga dezvoltare a picturii autohtone din cursul secolului al XVIII-lea nu face decât să pregătească creația desprinsă de canoane, destinată comanditarului particular. În acest sens trebuie amintit frumosul tablou votiv din biserica mănăstirii



Iosif zugrav și atelierul, Radu cel Mare
și Doamna, detaliu, biserica
mănăstirii Govora.

Mărcuța, al cărui autor, din nefericire anonim, a înfățișat familia domnitorului Grigore III Ghica (1768 – 1769) cu toate atributele princiare, în spiritul unui autentic portret de epocă.

Deprinderea de a picta portrete de cucoane și târgoveți – ca jupânița Maria Glogoveanu și jupânița Stanca pictate de zugravul Gheorghe în biserica Sf. Nicolae din Cerneți (1794) – a influențat în cele din urmă, și uneori nu fără umor, chiar modul de reprezentare a sfinților. Pe fațadele bisericii din Hurez-Târg, de exemplu, se desfășoară un savuros cortegiu de sibile și filozofi, având mai degrabă aspectul unui șir de cucoane decoltate cu forme plinuțe și de boiernași striviți sub coroane (meșterii Manole și Dinu din Craiova, 1807).

O altă caracteristică generală a picturii secolului este plăcerea narațiunii care se traduce deseori în scene de o debordantă fantezie, imaginile religioase fiind de-a dreptul sufocate de episoadele adiacente care permit pictorilor să redea aspecte din viața înconjurătoare. Astfel, pe fațada sudică a bisericii Sf. Paraschiva din Rașinari, pictorul Ion Grigore a introdus în compoziția *Nașterea lui Iisus* o adevărată scenă de gen locală, cu ciobani și femei în costume specifice Mărginimii Sibiului (1785)*.

Atracția pentru povestirile ilustrate – care trebuie considerată în directă legătură cu largă răspândire a cărților populare: *Esopia*, *Alivândria*, etc. – s-a tradus, între altele, în reprezentarea pe fațadele bisericilor a unor scene de vânătoare sau a fabulelor. Mult îndrăgita *Esopia* își află astfel o nouă formă de circulație, principalele fabule putând fi citite acum de întregul sat. De o cuceritoare prospețime sunt fabulele ilustrate de Iosif Ieromonahul pe fațadele pridvorului adăugat de Andriana Cantacuzino la paraclisul bolniței mănăstirii Bistrița (jud. Vâlcea, 1709), sau vânătorul pictat de Dinu zugravul pe fațada bisericii Vovidenia din Urșani (jud. Vâlcea, 1805).

Decurgând firesc din procesul de laicizare și de apropiere de realitatea imediată, se poate explica înmulțirea accentelor satirice, atât moralizatoare cât și cu caracter social, în sânul picturii religioase fiind înserate critici vehemente la adresa opresorilor de toate categoriile. Câteodată, mai rar, intenția critică transpare chiar din modul de reprezentare a ctitorilor, ca în cazul Mariei Glogoveanu din tabloul votiv al bisericii Sf. Nicolae din Cerneți, pe care zugravul Gheorghe a știut s-o surprindă cu o expresie de femeie neînfrântă și plină de poftă (1794).

Alteori, interpretarea imaginilor biblice sau a legendelor sfinte prilejuiește implicarea unor atitudini de protest social și politic: astfel, la biserica din Pietroșița (jud. Dâmbovița), meșterii Constantin și Ioniță din Brașov, ilustrând parabola „bogatului căruia i-a rodit țarina”, au înfățișat un boier localnic, pe Negoită Fusea din Târgoviște, cu trupul gras, cu chipul hrăpăreț, imagine grăitoare a lăcomiei corupte (1767). În alte cazuri, verdictul artiștilor este implicat în costumația personajelor ce intră în compunerea scenelor religioase.

O imagine frecventă în pictura bisericilor de lemn din Maramureș este lupta lui Nestor cu Lie. În mod constant, tânărul și curajosul sfânt este înfățișat în costumul țărănesc specific locului, în timp ce Lie, uriașul, este înfățișat în uniformă de husar ungur cu mustați subțiri, „în

furculiță”, după moda vremii. La biserica din Fofeldea (jud. Sibiu) zugravii Grecu din satul Săsăuși au introdus, în rândul prigonitorilor lui Iisus, turci înarmați cu flinte, husari din armata habsburgică, iar Caiafa apare cu chipul unui pașă dezlănțuit (1814). Asemănător procedase la vremea sa pictorul Pieter Breugel cel Bătrân, înfățișând pe ostașii lui Irod, din *Uciderea pruncilor*: în costumele ostașilor spanioli care pe atunci pustiau satele flamande.

Dar locul cel mai potrivit pentru manifestarea criticilor sociale și politice erau *Judecățile de apoi*. Aici, în mijlocul păcătoșilor chinuți de draci sprinteni cu fantezie drăcească, sunt înșiruiți toți aceia care, într-un fel sau altul, făceau poporului viața grea: *boierul hapsân*, *judecătorul care face lege strâmbă*, *mâncătorul de pământ*, *cârciumărița hooță și curvă*, de asemenea *achingiul turci*, husarii chesaro-crăiești etc. Foarte răspândite în pictura bisericilor de sat din Maramureș, din Munții Apuseni sau din Oltenia, aceste *Judecăți*, pe care oamenii timpului le vor fi privit cu mult interes, lasă să se descifreze prezența spiritului de revoltă care se acumula neîncetat și avea să se reverse în marile mișcări populare conduse de Horea, Cloșca și Crișan (1784) sau de Tudor Vladimirescu (1821).

O altă caracteristică generală a picturii din secolul al XVIII-lea este neconținutul proces de rusticizare, proces care nu exclude totuși absorbirea din mers a unor noi experiențe stilistice, mai ales acelea provenind din ambianța picturii baroce occidentale, a cărei iradiere se exercita prin intermediul gravurilor.

În condițiile fărâmițării clasei feudale care, vreme de mai multe secole, asigurase dezvoltarea picturii bazate pe gândirea teologică a Evului Mediu, odată cu trecerea inițiativei ctitoricești în mâinile obștilor sătești și a breslelor meșteșugărești, pictura bisericească – murală sau de icoane – și-a modificat expresia, fiind în mare măsură absorbită în sfera creațiilor populare. Este, de altfel, epoca în care arta populară de toate categoriile a intrat într-un proces de spectaculoasă efflorescență, când arhitectura bisericilor de lemn atingea apogeul prin construcțiile din Țara Lăpușului și din Maramureș, când luau ființă primele centre de iconari pe sticlă, la Nicula și Laz, când gravorii țărani se înmulțeau într-atât încât devenea necesară gruparea lor într-o breaslă (Gherla, 1776), când covoarele oltenești și moldovenești se iveau cu întreaga lor lume de fantezie și frumusețe.

Este lesne de înțeles că, în condițiile unei atât de bogate producții artistice și cu o atât de complexă problematică, citarea celor mai reușite realizări întâmpină numeroase dificultăți.

Din prima jumătate a veacului, când încă mai erau în viață pictorii formați în școala de la Hurez, merită să consemnăm frumoasele icoane pictate la Alba Iulia de zugravul Iosif Ieromonah (1716) sau icoanele pictate de zugravul Ștefan de la Ocnele Mari pentru iconostasul bisericii episcopale din Blaj (1737). De observat că aceste icoane au devenit model pentru zugravii din părțile centrale ale Transilvaniei, ca Toader (Porumbeni, 1744; Petea, 1747; Reghin, 1748; Hărtău, 1753) sau ca meșterii din satul Feisa (jud. Alba): Ilie Porfirie (biserica din Cuștelnic, 1788), Vasile Porfirie (biserica din Sub Pădure, 1789), Nicolae (biserica Sfinții Arhangheli din Deag, 1784).

Dintre pictorii formați în școala de la Hurez, foarte activ în prima parte a veacului a fost Grigore Ranite, a cărui semnătură o întâlnim deopotrivă la sud și la nord de Carpați. Cultivând cu vădit respect



Zugravii Grecu din Săsăuși, «Purtarea Crucii» și «Judecata la Caiafa», biserica din Fofeldea (jud. Sibiu).



Meșter anonim, uși împărătești, colecția mănăstirii Sf. Simion Stălpnicul din Gai, jud. Arad.

* Pentru toate problemele privitoare la pictura românească din Transilvania, vezi Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania*, București, 1998 (TS).

Meșter anonim, icoana Sf. Nicolae,
biserica de lemn din Cuștelnic
(jud. Mureș).



programele iconografice tradiționale, picturile acestui meșter exprimă o știință sigură a compoziției monumentale, remarcabile calități de desenator și de colorist, notabile fiind ansamblurile de pictură murală ce decorează bisericile din Tismana (1732, în colaborare cu Gheorghe, Tudor și Vasile Diaconu, cel care va trece apoi în Banat), Vădeni – Târgu Jiu (1733, în colaborare cu Vasile și Ion), paraclisul nordic al bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului (1738, în colaborare cu Gheorghe, Ion și Mihai, Gheorghe fiind autorul splendidelor icoane de tâmplă), biserica mănăstirii Râmeț (jud. Alba, 1741, în colaborare cu Gheorghe, care, între timp, trecuse în fruntea echipei de meșteri).

Din școala de la Hurez face parte și Andrei, care, împreună cu fiul său Andrei, cu Iovan și Chiriac, picta în anul 1730 biserica mănăstirii Săraca (jud. Timiș)⁽⁷⁾, realizând aici cel mai frumos ansamblu de pictură murală din Banat și punând bazele unei adevărate școli de pictură locală, pe care avea s-o întărească, prin activitatea sa, Vasile Diaconu de la Tismana care, trecând în Banat, cu încă cincizeci de familii, a întemeiat aici un atelier de pictură, punând bazele pentru dezvoltarea ulterioară a picturii bănățene, admirabil ilustrată în acest secol de icoanele pictate pe lemn⁽⁸⁾.

O intensă activitate a desfășurat Radu Dascălu⁽⁹⁾, fiul pictorului Mihai din Târgoviște, alături de care a lucrat mai multă vreme. Lui i se datorează întocmirea unui caiet cu două sute modele, o erminie proprie în care s-a inspirat îndeaproape din vechea pictură a bisericii Domnești din Curtea de Argeș, pe care avusese ocazia să o studieze îndeaproape în



Meșter anonim, icoana «Coborârea
Sfântului Duh», biserica de lemn din
Văleni (jud. Maramureș).



Nedelcu Popovici, «Deisis» (Rugăciune),
icoană din Banat (1743).

anii 1759 – 1761, când a participat la repararea și repictarea bisericii. Tot el a pictat, în 1758, biserica din Gura Văii (jud. Vâlcea) creând pe fațada sudică a acesteia o admirabilă friză de portrete, inserând aici și propriul său chip, împreună cu ajutorul său Gheorghe. Una dintre cele mai izbutite realizări ale sale este Judecata de apoi din biserica de la Hălmașiu (jud. Arad, 1768), în care atrag atenția cunoștințele de anatomie, modelajul viguros al formelor în spiritul picturii occidentale, desenul cultivat, gama cromatică modulată cu discreție. Cu această Judecată, pictura de tradiție medievală de la noi se întâlnea pentru prima oară, în cadrul tematicii religioase, cu o gândire artistică hrănită de exemple picturii occidentale.

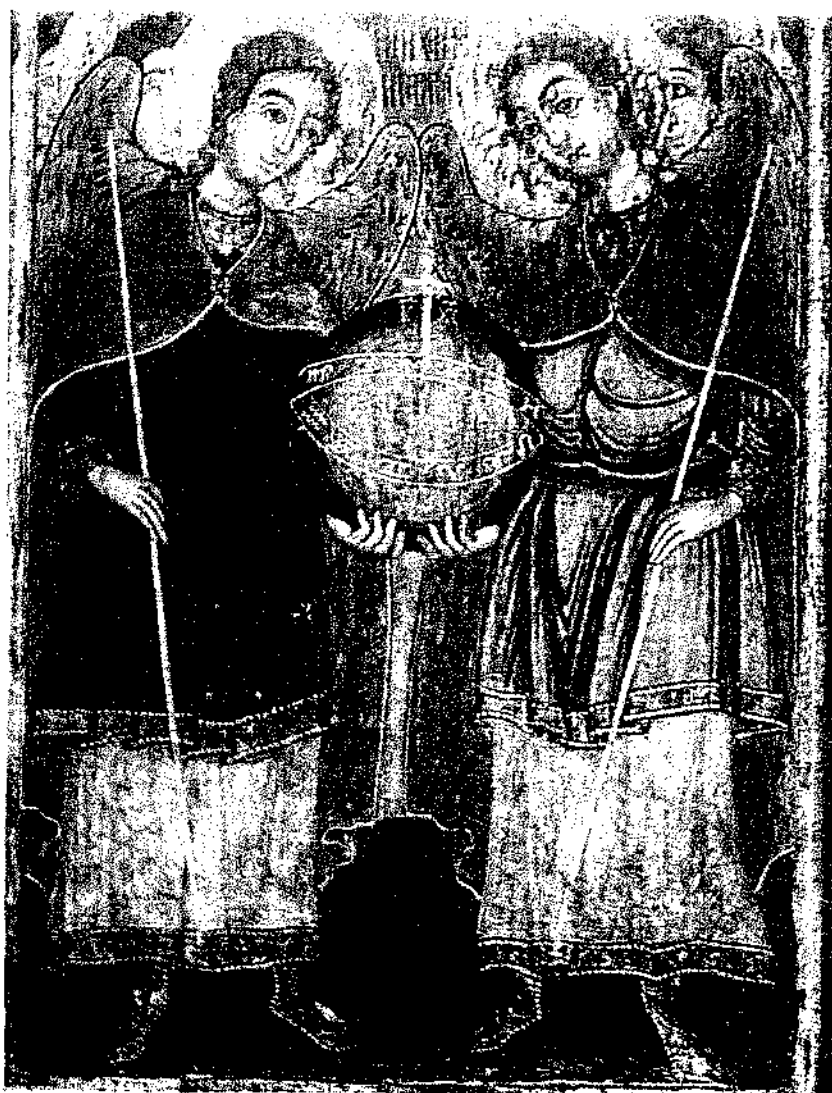
Nu este vorba aici doar despre măruntă recuzită barocă de mult intrată în arsenalul de mijloace al pictorilor români, ci în primul rând despre modul de tratare a figurii umane pe sensul valorilor formale ale semnificației realiste.

Un meșter a cărui activitate poate fi urmărită pe parcursul câtorva decenii este Nedelcu Popovici⁽¹⁰⁾, fără îndoială cel mai important pictor din Banat, format și el, ca atâția alții, în ambianța stilistică a picturii brâncovenesti. În 1735 îl aflăm pictând biserica din Lipova, pentru ca apoi să se dedice picturii de icoane pentru iconostasele de la Banloc (jud. Timiș, 1741), Jebel (jud. Timiș, 1752), Gad (jud. Timiș, 1771), Ceacova (jud. Timiș, 1773). Bun desenator și subtil colorist, Nedelcu se arată receptiv la inovațiile de limbaj ale picturii baroce, introducând în icoanele sale tronuri cu arhitecturi complicate și veșminte somptuoase,



Nedelcu Popovici, «Adormirea Maicii
Domnului», icoană din Banat, 1743.

*Meșter anonim.
«Soborul arhanghelilor», biserica din
Berzasca (jud. Caraș Severin).*



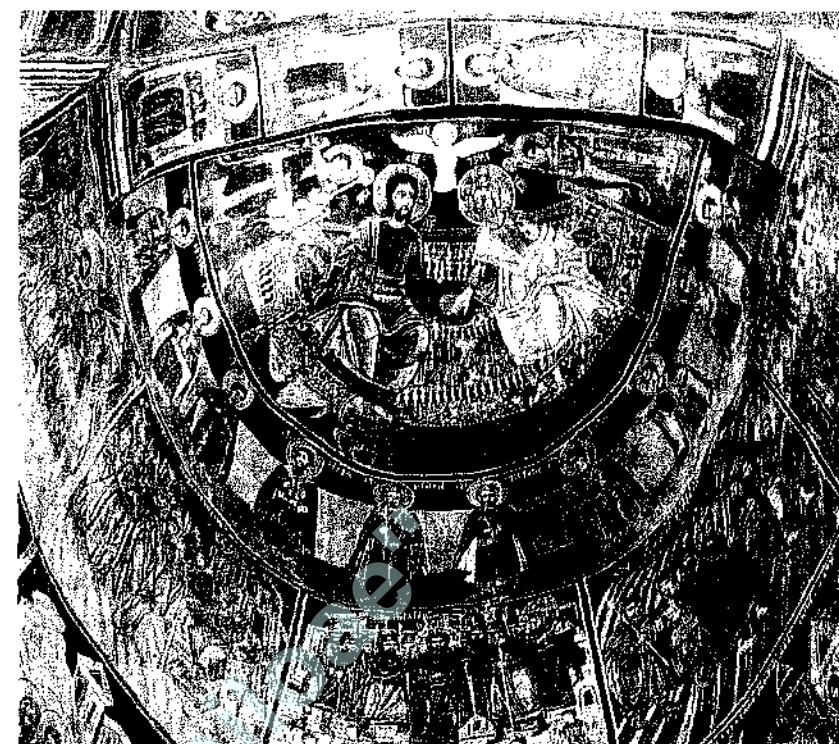
*Andrei zugrav și atelierul,
«Maica Domnului pe tron», biserica
mănăstirii Săraca (jud. Timiș).*

ale căror ornamente desenate cu minuție concurează uneori figurile personajelor^{*)}.

Vorbind despre meșterii bănățeni, este necesar să amintim marele și valorosul ansamblu de picturi murale care decorează biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog (jud. Arad)⁽¹¹⁾, de asemenea picturile bisericii de lemn din Zolt (jud. Timiș), datând din 1781, unde se întâlnește și primul portret de ctitor țaran din această parte a țării.

Dintre pictorii de seamă ai secolului se mai cer amintiți: Grigorie, autorul picturilor din paraclisul Episcopiei Râmnicului (1753) și din biserica schitului Crasna (jud. Gorj, 1759), Stan, fiul popii Radu din Săliște, activ în sudul Transilvaniei (Mesentea, jud. Alba, 1781), dar solicitat și la Curtea de Argeș pentru a repara picturile bisericii episcopale (1761), Dimitrie Ieromonahul, conducătorul echipei de meșteri care au împodobit biserica din Baia de Fier (jud. Gorj, 1753), Danciu, meșterul principal al valorosului ansamblu din biserica satului Preajba (jud. Dolj, 1778), Pană și Ionașcu, pictorii bisericii din Avrig (jud. Sibiu, 1762) și ai bisericii mănăstirii Sâmbăta-de-Sus (jud. Brașov, 1766), Nicolae din Pitești, căruia i se datorează încă multe ansambluri de pictură murală din județul Hunedoara (Gurasada, 1765, împreună cu Ion din Deva; Ghelari, 1770), Nicolae, care a pictat mai multe biserici în Țara Bârsei (Cristian, 1770; Teliu, 1795 etc.). Oprea din Poplaca și

^{*)} Horia Medeleanu, *Valori de artă veche românească în colecția mănăstirii Sf. Simeon Stălpnicul din Arad – Gai*, Arad, 1986 (TS).



Pantelimon, autorii picturii bisericii din Tălmăcel (jud. Sibiu, 1790).

Dintre zugravii bisericilor de lemn, nu-i vom uita pe David de la Curtea de Argeș, activ în satele bihorene (Rieni, 1755; Stănțești, 1756; Șebiș, 1764; Valea Neagră de Jos, 1751 etc.)⁽¹²⁾, pe Ion Pop din Românași care a pictat mai multe biserici de lemn în părțile Sălajului (Stâna, 1795; Sânpetru Almașului, 1795; Brusturi, 1800; Păușa, 1800; Hida, 1807 etc.)⁽¹³⁾, pe meșterul maramureșean Radu Munteanu care a pictat bisericile de lemn din Desești (1780), Călinești (1782?), Rogoz (1785), toate în jud. Maramureș, sau pe zugravul Toader Hodor din Vișeu de Mijloc, care a pictat bisericile din Cornești-Văleni (1807), Nănești (1809), tot în Maramureș, zonă în care se cere considerată și abundența producție de icoane, pe lemn și pe sticlă, multe piese fiind de remarcabilă calitate artistică⁽¹⁴⁾.

În Moldova, parcă obosită de prea plinul picturilor murale din epocile anterioare, secolul al XVIII-lea nu a fost prea generos cu această artă, marea majoritate a lăcașurilor de cult rămânând nedecorate, pe albul tencuielilor interioare singurele pete de culoare fiind cele ale icoanelor și ștergarelor cu alesături. Cel mai important ansamblu de pictură murală se păstrează în biserica din Căușani (Basarabia, post 1765), operă realizată de un grup de meșteri ce par a fi venit din Țara Românească, fiind în orice caz purtătorii stilului brâncovenesc. Ne aflăm în fața celei mai îndepărtate iradiere a școlii de la Hurez, picturile de la Căușani împreună cu cele de la Săraca și Hodoș-Bodrog participând la circumscrierea teritorială a acestui vast fenomen artistic de expresie românească.

Considerate, îndeobște, ca aparținând secolului al XVII-lea, picturile bisericii din Târgu Trotuș sunt cu siguranță opera veacului al XVIII-lea, autorul lor fiind zugravul Anastase care semnează românește, deși inscripțiile grecești ale mai multor sfinți par a indica o colaborare cu zugravul grec Mihalachi, pomenit în Târgu Trotuș, la anul 1742, ca „om străin”. Aspectul stilistic al acestor picturi ca și reprezentarea Sfântului Cristofor cu cap de câine, imagine frecventă în pictura bisericilor din Țara Bârsei, pledează pentru un pictor venit din această parte de țară, unde, în a doua jumătate a secolului, se pictau cu dărnicie atâtea biserici.

*Biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog
(jud. Arad), pictură din naos,
absida nordică.*



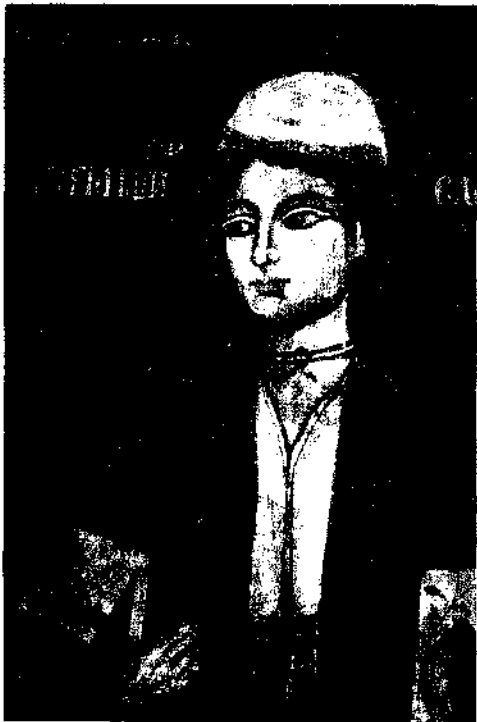
*Grigorie zugrav, figuri de sfinți și tablou
votiv (marele chucer Mihai Crăsnaru),
biserica schitului Crasna (jud. Gorj).*



Radu Muntean, « Judecata de apoi », (grup de păcătoși), biserica de lemn din Desești (jud. Maramureș).



« Trei sfinți », icoană din biserica de lemn din Păușești (jud. Iași).



Manole zugrav, « Jupânița Elena », portret votiv, biserica din Căzănești (jud. Vâlcea).

Către sfârșitul secolului, zugravul Anania din Suceava zugrăvea biserica de lemn din Dorohoi (1791) și pe aceea din satul Vârgolici (1794), iar ierodiaconul Vasile zugrăvea în anul 1785 biserica din Vornicenii. Icoane frumoase se păstrează la bisericile de lemn din Păușești (jud. Iași) și Broșteni (jud. Neamț), de asemenea la biserica de lemn din Horodnicul de Jos (jud. Suceava), unde există și un analoghion pictat în întregime, operă semnificativă pentru faza târzie a picturii din Moldova aflată sub semnul influențelor baroce și în plin proces de modernizare formală. Vom aminti, de asemenea, picturile bisericilor de lemn din Ruginești (jud. Bacău) și Voinești (jud. Vaslui).

Așa cum s-a arătat mai sus, activă circulație a meșterilor, de o parte și de alta a Carpaților, a avut drept consecință unificarea mijloacelor artistice ale zugravilor din Oltenia, Muntenia, Transilvania, Banat, ba chiar până departe în Crișana și Maramureș sau în Basarabia, pe fondul artistic comun individualizând-se numeroase mici centre locale, a căror producție s-a aflat deseori în strânsă legătură cu cea a creației artistice populare. Având uneori un caracter de familie – ca acelea din Săliște, Rășinari și Săsașuși (jud. Sibiu), Feisa (jud. Mureș), Târgu Jiu – aceste mici centre corespundeau în fapt unor ateliere conduse de dascăli sau chiar unor nuclee școlare ca acelea din Câmpulung-Muscel, Târgoviște, Craiova, Pitești, Brașov și multe altele. Demne a fi reținute sunt și acele ateliere itinerante, legate totuși de o anumită zonă, ceea ce a permis, sub îndrumarea unui meșter mai de vază, formarea unor învățăcei locali. Așa îl aflăm pe meșterul David din Curtea de Argeș lucrând în satele din munții Bihorului, pe Simion din Pitești în satele hunedorene (Ciula Mare, Densuș, Nucșoara, Bara Mare), pe Radu Dascălu lucrând, alături de ajutorul său Gheorghe, în părțile Ardealului sau pe Vasile Diaconu de la Tismana, făuritor de viață artistică și inițiator de școală, căci familia sa, cu numele de Diaconovici, a avut de jucat un rol important în istoria culturală a Banatului.

Este lesne de înțeles că o asemenea desfășurare de forțe nu se putea opri la hotarul epocii noi care se deschidea odată cu primele decenii ale secolului al XIX-lea, când, în legătură cu întregul proces de transformare economică și socială, arta Țărilor Române va părăsi vechile canoane pentru a răspunde nevoilor unei societăți în curs de accelerată modernizare. Mereu mai rusticizată, rămânând în moștenirea meșterilor de țară, pictura de tradiție post-bizantină va mai dăinui o vreme, dând la iveală opere demne de luare aminte. Este de ajuns să privim chipul Constanței din biserica de la Berbești (jud. Gorj, 1801), pe cel al jupâniței Elena din biserica din Căzănești (jud. Vâlcea, 1810, meșter Manole) sau pe cel al lui Bechir Aga din biserica de la Călugăreasa (jud. Gorj, 1822, Dobre Zugrav), pentru a înțelege că în lumea meșterilor de țară se aflau încă resurse bogate, forțe de înnoire de care va beneficia în mod rodnic, chiar dacă nu întotdeauna mărturisit, pictura modernă românească⁽¹⁵⁾.

Comparată cu impetuoasa mișcare artistică a zugravilor autohtoni, pictura barocă, agreată de autoritățile austriece și de înalta nobilime din Transilvania, se trădează ca inaderentă și lipsită de consistență, semnificativ fiind în acest sens faptul că cele mai multe lucrări au fost importate sau executate de meșteri străini. Pentru biserica romano-catolică Sf. Mihail din Cluj a fost cumpărat tabloul *Închinarea magilor*, operă a pictorului vienez Franz Anton Maulpertsch (1724 – 1796). Lucrare de tinerețe, fiind executată probabil în anii 1748 – 1749, acest

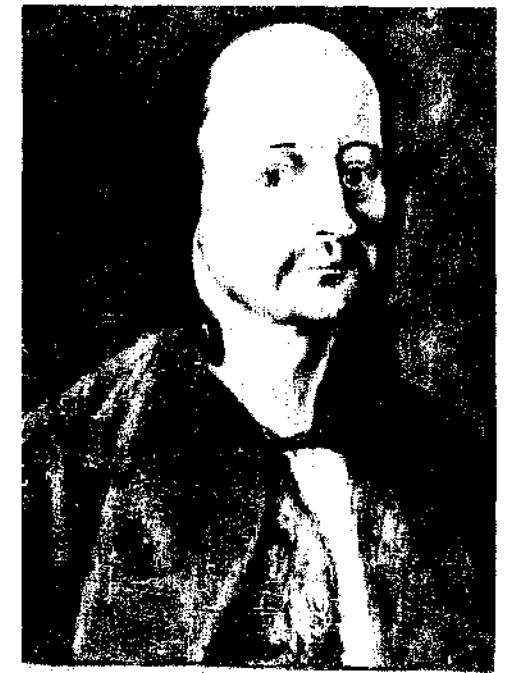
tablou pune în evidență experiențele venetiene ale artistului, abila sa știință în distribuirea grupurilor compoziționale. Alte tablouri aparținând aceluiași artist se păstrează în colecția Episcopiei romano-catolice din Alba Iulia.

Pentru altarul principal al catedralei romano-catolice din Timișoara era cumpărat un tablou de Michelangelo Unterberger (1754), iar pentru catedrala romano-catolică din Oradea erau cumpărate altare de Vinzenz Fischer (1778 – 1779) și Johann Ignaz Cimbäl (1781). Nu au lipsit nici cazurile când pictorii s-au deplasat la fața locului pentru a răspunde comenzilor. În 1772, pictorul Johann Nepomuk Schöpf din Praga executa mai multe altare în catedrala romano-catolică din Timișoara, pentru a executa apoi decorația cupolei la catedrala romano-catolică din Oradea (1774 – 1776). Compoziție de mari proporții, cu preocupări pentru efectele de *trompe l'oeil*, decorația cupolei din Oradea, care are ca temă *Triunful Bisericii*, este fărâmițată, cu prea multe personaje de mici dimensiuni, incapabilă să transmită cu claritate mesajul său artistic, în pofida unei certe calități de desen și de distribuție. Austriacul Anton Steinwald, stabilit la Sibiu, a zugrăvit, în orașul său de adopție, peretele altarului din biserica romano-catolică, realizând în altar un decor arhitectonic (1774), tot el fiind autorul unor picturi murale cu caracter ornamental ce decoraseră reședințele de vară ale guvernatorului Samuel von Brukenthal, la Sibiu și la Avrig. Cel mai important pictor sibian a fost Johann Martin Stock căruia îi sunt atribuite două portrete: *I. G. Fabritius* și *Guvernatorul Samuel von Brukenthal*, lucrări cu execuție îngrijită, dar convențională. Un alt artist, poate Anton Steinwald, a executat portretele celor trei conducători ai răscoalei țărănești din 1784 – *Horea*, *Cloșca* și *Crișan*. Dincolo de stângăciunile de exprimare datorate pictorului, aceste opere au o vădită importanță documentară, atât pentru cunoașterea figurilor celor trei eroi, cât și pentru faptul că ele ilustrează asimilarea în mediul autohton a mijloacelor de expresie familiare picturii baroce. Alte două portrete înfățișând figurile lui Horea și Cloșca au fost executate în pastel de către Sigismund Kore, interesul lor fiind prevalent de ordin documentar.

Miniatura⁽¹⁶⁾

Răspândirea tiparului și pătrunderea cărții tipărite până în cele mai umile biserici de sat au pricinuit o gravă diminuare a interesului pentru manuscrisele miniaturate, acest domeniu artistic de veche tradiție regăsindu-se doar sporadic în mediile cărturărești¹⁷. Vom observa însă că prețul, încă ridicat, al cărții tipărite i-a determinat pe grămăticii săraci să copieze tipăriturile pe care nu le puteau procura, râvna copiștilor fiind deseori însoțită de dorința înfrumusețării cu inițiale și frontispicii, ba chiar cu ilustrații care, chiar dacă nu se ridică la o valoare artistică deosebită, fac evidentă preocuparea pentru prezentarea estetică a manuscriselor și totodată absorbirea unor elemente ornamentale de obârșie barocă, vehiculate cu precădere de cărțile tipărite și de gravurile de reproducere care se bucurau de o circulație destul de largă.

¹⁷ Tereza Sinigalia, *Observații privind miniatura și ornamentica de carte manuscrisă în epoca brâncovenească*, în MIA, 1988, nr. 2, p. 20-29 (TS).

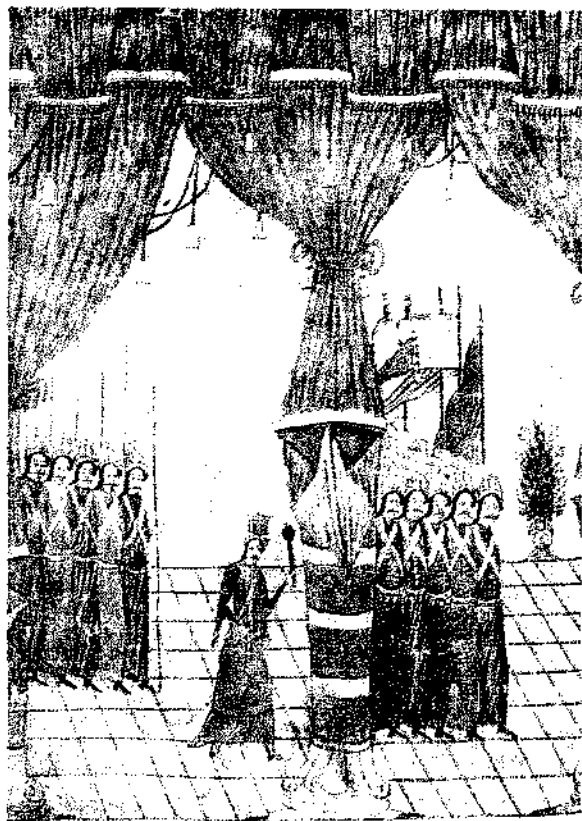


NIR, URSZ ALIAS HORA TUMULTU, RUSTICANI VALACHORUM IN TRANSILVANIA A 1784 EZOTATI AUTO

A. Steinwald (?), Horea (Muzeul Brukenthal, Sibiu).



J. M. Stock, Samuel von Brukenthal (Muzeul Brukenthal, Sibiu).



Năstase Negrule,
ilustrație la «Alixândria».

Logofătul Petrache,
ilustrație la «Erotocrit».

Mai mult decât cărțile de uz bisericesc, a căror copiere constituie un fenomen de interes secundar, cărțile populare, nu o dată combătute de ierarhia ecleziastică, au circulat mai ales prin intermediul manuscriselor. Conținutul lor, cu precădere profan, stimulând fantezia și făcând posibilă interpretarea unor date de viață reală. Numeroasele manuscrise păstrate în bibliotecile din București, Iași, Cluj etc. permit evocarea multor copişti de talent ca: Andrei Colțea, Gheorghe din Târgoviște, Ioniță Arhip, Agapie din Chișinău, Ștefan de la Putna, Luca Poenar, Constantin Copilu și mulți alții. Mult prețuita *Esopie* a circulat în foarte multe manuscrise, unele de autentic interes artistic, precum acela semnat de Costea Dascălu (1703), cel semnat de Tudorache Dascălu din Ploiești (1796), dar mai ales acela cu titlul *Pildele lui Isopu cu toate jiganiile*, copiat în 1717, de „Reșete logofătului Staicului, sinu Vasilie Ieromonah”. Notabilă pentru calitatea scrierii și frumusețea inițialelor și frontispiciilor este *Istoria ci se numești Iliodoros* scrisă de Alexandru Cihodariu, în 1784.

În categoria celor mai frumoase manuscrise miniate trebuie considerată *Alixândria* copiată și înfrumusețată de Năstase Negrule la Iași (1790). Urmărind îndeaproape fantasticul aventuros al povestirii, Năstase Negrule dovedește o reală capacitate de invenție, chiar dacă, în lipsa unor informații mai exacte despre lumea exotică în care trebuia să-și plaseze eroii, recurge la peisajul înconjurător. Copacii care intervin în peisajul indian al cetății lui Por împărat sunt stejari sau fagi din părțile noastre, iar armatele împăratului Alexandru poartă uniforme de husari. Cetatea împărătesei Cleofila amestecă turnuri de tip occidental cu minarete islamice și palate ca cele de pe Bosfor, dar și aici peisajul este înțesat cu fagi și stejari, arbori cu care copistul era familiarizat. Copistul ilustrator nu ezită să inventeze și imagini fantastice, precum racii uriași sau furnicile uriașe care mănâncă oameni, desenele sale cumulând deopotrivă o anume acuratețe a expresiei și o certă claritate a distribuției cromatice.



Între numeroasele manuscrise cuprinzând povestirea moralizatoare *Varlaam și Ioasaf* îl amintim pe acela copiat de Gheorghe sin Popa Vasile ot Târgoviște. Ilustrațiile acestui manuscris vădesc efortul de reprezentare a spațiului real cu forme arhitectonice și elemente decorative contemporane.

Recurgând la efecte de perspectivă geometrică, ilustratorul își instalează personajele într-un spațiu tridimensional, cu forme arhitectonice și piese de mobilier ce corespund în general modelui baroc, iar costumele sunt cele curente în secolul al XVIII-lea.

Dar cel mai frumos și evocator manuscris ilustrat datând din secolul al XVIII-lea pare să fie *Erotocritul* copiat de logofătul Ioniță și ilustrat de Petrache Logofătul. Colaborarea dintre cei doi autori ai manuscrisului trebuie să fi fost foarte strânsă: întâi au fost executate ilustrațiile principale, apoi, caligraful a copiat textul introducând unele pasaje chiar în paginile ilustrate, astfel că scrierea participă la completarea compoziției grafice, după care a intervenit din nou ilustratorul împodobind unele inițiale, sporind efectul decorativ cu motive florale. Fără să țină seama de epoca îndepărtată în care se desfășoară firul de poveste al *Erotocritului*, Petrache a recurs la imagini din lumea contemporană, costumele fiind întru totul specifice secolului XVIII. Ilustratorul a surprins cu exactitate ambianța eteroclită a secolului fanariot, cu al său amestec de costume orientale, cu mantii lungi și giubele purtate de personajele nobile, în opoziție cu costumele de husari de modă austriacă pe care le poartă garda împăratului. Chioșcuri orientale, trăsuri baroce, oșpețe la care muzicanții folosesc țambale, fluiere dar și viori, compoziții în care poate fi recunoscută influența gravurilor occidentale se amestecă cu altele, al căror prototip se cere căutat în lumea ilustrațiilor persane. Acest neconținut balans între Orient și Occident, acest amestec de forme decorative nu scade valoarea artistică a ilustrațiilor lui Petrache, dimpotrivă, îi conferă un farmec deosebit, capacitatea de evocare a epocii rămânând intactă. Se

Logofătul Petrache,
ilustrații la «Erotocrit».





Dvera de la Văcărești (Muzeul Național de Artă al României).

Broderia⁽¹⁷⁾

Artă în declin, concurată tot mai mult de pictura de panou pe suport mobil și de țesăturile provenind din războaiele mecanizate, broderia secolului al XVIII-lea debutează cu piese care, indiferent de destinație, au un caracter prevalent decorativ, cu folosirea chenarelor florale și a însemnelor heraldice. Așa este acoperământul de mormânt al lui Radu Iliș, ginecele lui Constantin Brâncoveanu (1704), piesă a cărei compoziție ornamentală pare inspirată de un covor de rugăciune oriental, având, într-un medalion, stema Moldovei. Compoziții asemănătoare au și dverele de la Văcărești datorite de Nicolae Mavrocordat, cu particularitatea că, în câmpul central, se află stemele reunite ale Moldovei și Țării Românești, sub coroana princiară a domnitorului. Așadar, deși destinate decorării unui iconostas, aceste dvere recurg la însemne laice, simbolul religios fiind înlocuit cu simbolul guvernării: stema. Preocuparea pentru somptuos este evidentă în limitele unor mijloace mai degrabă artistice. Din aceeași familie face parte și broderia decorativă, executată la porunca lui Ștefan Cantacuzino (1715), cu trei chenare florale și cu o mare arcadă trilobată, în câmpul căreia se află pajura bicefală bizantină.

Dvere cu caracter strict decorativ au fost executate și în Moldova, ca aceea de la biserica Sf. Sava din Iași (cca 1760) sau ca aceea de la mănăstirea Văratec (1838) cu largă bordură vegetală și având în câmpul central un vas cu flori. Nu lipsesc, însă, nici încercările de a restabili legăturile cu tradițiile de altădată ale broderiei, prin piese cu program iconografic. Văluș liturgic de la biserica Barnovschi din Iași, datând din anul 1734, are ca temă centrală *Sărbătoarea tuturor sfinților*, iar pe laturi imagini diferite fără o înlănțuire firească (în stânga: *Coborârea la iud*, *Cina de taină*, *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*; în dreapta: *Cetatea îngerească*, *Buna Vestire*, *Răstignirea*). Executată din fir de aur, argint și mătase, broderia încearcă să imite îndeaproape aspectul unei picturi, mai ales prin folosirea firelor de mătase de diverse nuanțe. Mai legat de tradiție este, prin execuția sa, epitaful de la Putna lucrat de brodeuza Roxandra, în anul 1738. Și aici intervin scenele marginale (în partea stângă: *Prinderea lui Iisus*, *Judecata la Caiafa*, *Judecata la Pilat*; în partea dreaptă: *Răstignirea*, *Biciuirea la stâlp*, *Iisus înaintea lui Irod*), dar execuția nu recurge la efecte de picturalitate, fiind preferate diferențe de punct de broderie. Mai puțin cunoscute, broderiile păstrate la biserica mănăstirii Coșula (jud. Botoșani) ilustrează în mod sugestiv efortul de a păstra mijloacele de expresie și formele iconografice tradiționale, în condițiile unei ireversibile alunecări către artizanat. De real interes artistic sunt, totuși, acoperământul de potir (cu *Răstignirea* încadrată de arhangheli) și aerul (cu *Răstignirea* între figuri de sfinți). Somptuosul epitaf de la mănăstirea Văratec executat în anul 1798, din inițiativa mitropolitului Iacob Stamate, este o adevărată pictură cu acul care imită atât efectele de spațialitate cât și ornamentica unui tablou baroc. În acest spirit vor fi executate și alte broderii de la începutul secolului al XIX-lea,



Epitaful dăruit de mitropolitul Iacob Stamate, mănăstirea Văratec (1798).

încheindu-se astfel procesul evolutiv al unei arte la al cărei apogeu conlucraseră generoasele danii ale lui Ștefan cel Mare și Neagoe Basarab.

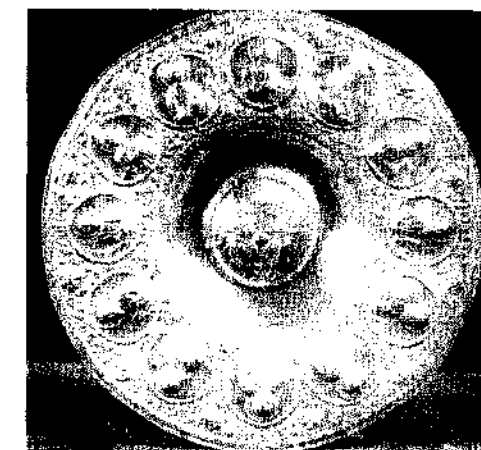
Artă metalelor⁽¹⁸⁾

Asemenea altor genuri de creație artistică, argintăria secolului al XVIII-lea din Țările Române s-a dezvoltat sub influența autoritară, dar benefică, a epocii brâncovenești. A contribuit la aceasta nu numai frumusețea recunoscută a pieselor executate din generoasa inițiativă a marelui domnitor și mecenat. Pentru principalele centre de argintărie din Transilvania – Brașovul și Sibiu – comenzile venite din Țara Românească reprezentau o sursă sigură de activitate și înflorire economică, determinându-i pe meșterii sași să se adapteze gustului și programului impus de comanditarii munteni. Unii meșteri sași s-au stabilit definitiv la București, ca Georg Helmer care a părăsit Brașovul în anul 1691, preferând să fie eliminat din breaslă decât să renunțe la comenzile sale. La începutul secolului al XVIII-lea, meșteri ca Petru Hiemesch II sau Georg May II au lucrat temporar la curtea lui Constantin Brâncoveanu, lucrările lor integrându-se pe deplin, din punct de vedere stilistic, în ambianța artistică a Țării Românești.

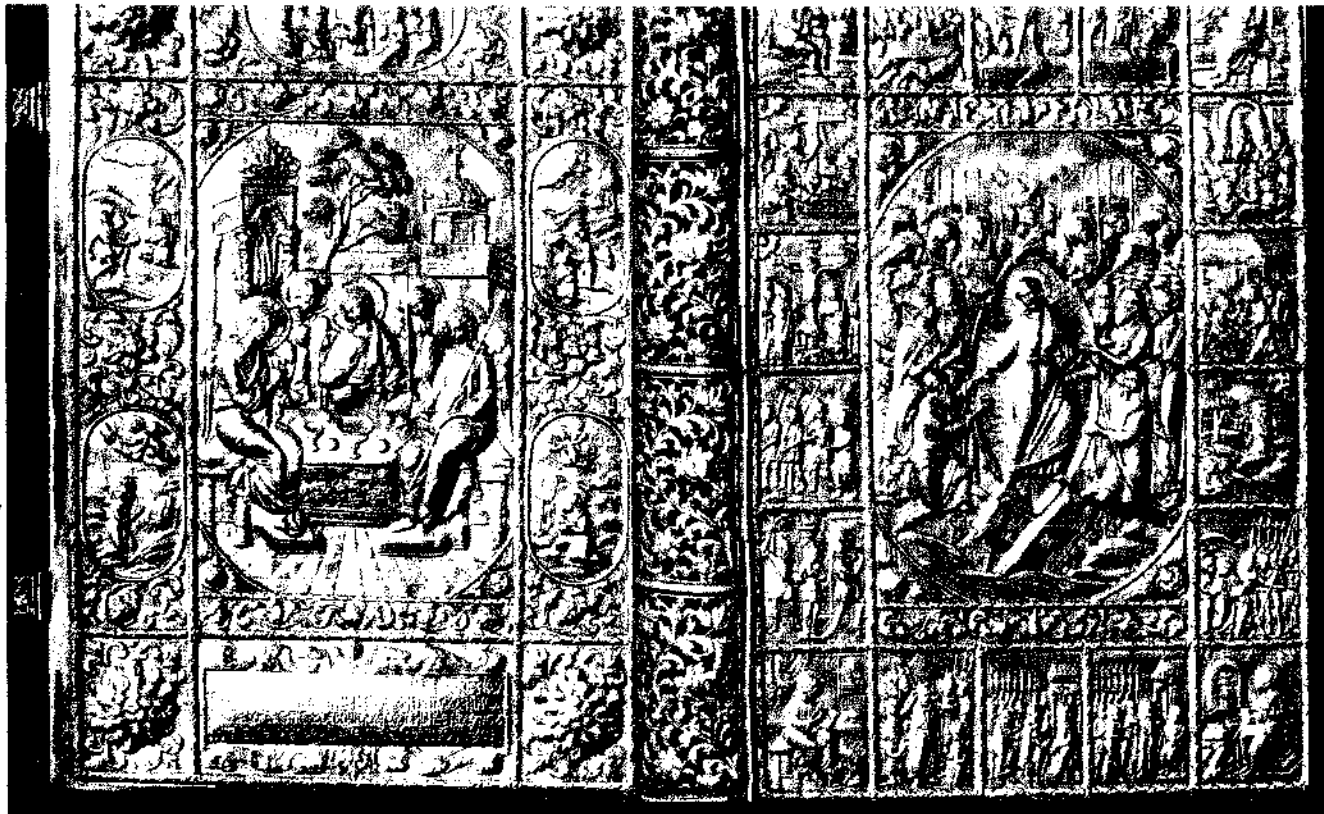
Pe parcursul secolului al XVIII-lea, situația centrelor de argintari din Transilvania a fost agravată datorită stăpânirii austriece, care a îngreunat activitatea meșterilor sași, acordând un regim protecționist atelierelor din Viena, ale căror produse puteau circula mai liber, fiind favorizate de regimul taxelor vamale. În acest sens, este semnificativă o cerere, din anul 1747, a argintarilor din Brașov care solicitau scutirea de trigesima datorită căreia a fost pierdută clientela din Țara Românească și Moldova, iar breasla a sărăcit. Așadar, în pofida faptului că se înregistrează o destul de puternică pătrundere a pieselor de argintărie produse de atelierele din Viena, Augsburg, sau Moscova, în pofida absorbirii treptate a unor elemente ornamentale de obârșie baroc-occidentală, dar și de proveniență otomană, argintăria secolului al XVIII-lea prezintă o relativă unitate stilistică, asigurată de păstrarea acelei morfologii ornamentale ce se statornicise în epoca lui Constantin Brâncoveanu^{*)}. De altfel, în chiar primele două decenii ale secolului al XVIII-lea, mari meșteri argintari, ca Sebastian Hann sau Georg May II, au executat tocmai acele piese care pot fi considerate capodoperele de vârf ale argintăriei brâncovenești, impunându-se ca modele demne de urmat pentru meșterii generațiilor ulterioare.

Potirele executate de argintarul Georg May II au siluetă zveltă, bază cu talpă hexalobată, picior piriform și cupă înaltă. Decorul realizat prin ciocănire și gravare pentru talpă, prin ciocănire, gravare și ajurare pentru baza cupei, constă din capete de îngerași, vrejuri de acant, flori de lălea și garoafe. Concepția barocă a decorului se regăsește la anaforițele lucrate de Georg May pentru biserica mănăstirii Sărindar din București (1698 – 1706) și mănăstirea Surpatele (1707 – 1708), ambele având pe margini medalioane cu cei 12 apostoli, iar în centru reprezentarea Botezului, respectiv a Sfintei Treimi, în varianta iconografică occidentală.

^{*)} Corina Popa, *Model și varietate în argintăria brâncovenească*, în SCIA, 1989, p. 31-39 (TS).



Georg May II, anaforiță de la Surpatele (Muzeul Național de Artă al României).



Georg May II, ferecătura Tetraevangelului din 1708, dăruit de Doamna Maria mănăstirii Surpatele (Muzeul Național de Artă al României).

cu Dumnezeu-Tatăl, Iisus și Sfântul Duh în chip de porumbel. Deosebit de caracteristice sunt candelarele executate de Georg May II, toate piriforme, decorate (prin ciocănire și ajurare) cu frunze de acant, flori de lalea, heliantus, convergența stilistică cu sculptura decorativă din epoca lui Brâncoveanu fiind evidentă. Același meșter argintar a executat frumoașa ferecătura de Tetraevangelii pentru biserica Sf. Gheorghe-Nou din București (1707). Dăruită de Constantin Brâncoveanu și doamna Maria, ferecătura este împodobită din abundență: pe față se află *Pogorârea la iad*, înconjurată de paisprezece scene din Ciclul hristologic, iar în colțuri sunt reprezentați cei patru evangheliști; pe scoarța din spate se află figura Sfântului Gheorghe încadrată de cincisprezece scene din viața sa, registrul inferior fiind rezervat figurilor celor doi donatori, Constantin Brâncoveanu și doamna Maria, așezați între două tufe de lalea. Ferecătura de la Surpatele (1707 – 1708), executată tot la comanda lui Constantin Brâncoveanu de același meșter argintar, are coperta din față într-un totu asemănătoare cu cea precedentă, dar pe coperta a doua a fost reprezentată *Filoxenia lui Avraam*, încadrată de imagini din Vechiul Testament și de cartușe decorative. Este proprie artei lui Georg May II – desigur cel mai reprezentativ meșter argintar al epocii brâncovenești – preferința pentru abundența iconografică și decorativă, pentru folosirea recuzitei ornamentale baroce, totul fiind temperat de un autentic simț al echilibrului și al armoniei, imagini ca *Filoxenia* lui Avraam având o certă valoare antologică.

Credincios concepției decorative a argintăriei de stil pe care el însuși o ilustrase cu atâta strălucire, Sebastian Hann execută la comanda lui Constantin Brâncoveanu una dintre ultimele sale lucrări capitale: ferecătura Tetraevangelii de la Hurez (1709). Confectionată din plăci de aur ciocănit și cizelat, ferecătura are pe față o compoziție iconografică asemănătoare cu cea a pieselor executate de Georg May, respectiv *Pogorârea la iad* înconjurată de paisprezece scene din ciclul hristologic, în colțuri aflându-se figurile celor patru evangheliști. Scoarța



din spate are în centru pe Sfinții Împărați Constantin și Elena susținând crucifixul, de o parte și de alta se află sfinții Procopie și Ștefan, în partea superioară *Nașterea* și *Adormirea Maicii Domnului*, iar în partea inferioară apostolii Petru și Pavel susținând chivotul unei biserici, și Sfântul Ioan Botezătorul. Lucrată cu excepțională migală, (chiar și cele mai mici imagini recur la efecte de perspectivă), ferecătura lui Sebastian Hann vădește preocuparea pentru redarea volumului și pentru modelul sculptural, fiind totodată vizibile efectele deduse din studiul gravurilor și al picturilor de epocă. Decorul floral, care formează chenare și cartușe, este alcătuit din vrejuri de acant, din flori de heliantus și de margareta, într-o interpretare care permite să se recunoască integrarea lui Sebastian Hann în familia stilistică a barocului. Totuși, unele piese, datând din ultimii ani de activitate ai meșterului, mai păstrează morfologia de stil renascentist, notabilă fiind ceașca breslei țesătorilor din Sibiu (1706) decorată cu ove boselate și având în medalionul central o scenă cu Cimon și Pero în închisoare.

Argintăria brâncovenească de la începutul secolului al XVIII-lea mai este ilustrată de ferecătura de carte executată de meșterul brașovean Stephanus Weltzer, dăruită de Constantin Brâncoveanu bisericii Sf. Ioan „Grecesc” din București (1703). Mai multe candelale au fost executate de meșterii Petrus Hiemesch, Petrus Sigerus, ambii brașoveni și de sibianul Thomas Lang, toate decorate prin ciocănire și ajurare cu vrejuri vegetale și flori de bujor, lalele sau flori de heliantus. Candelale într-un totu asemănătoare executa meșterul Stephanus Weltzer pentru biserica Trei Ierarhi din Iași (1706), piese înrudite fiind produse pe parcursul întregului secol, fie spre folosul monumentelor din Moldova (candela dăruită bisericii Trei Ierarhi de doamna Ana Racoviță, 1720 – 1725), fie pentru lăcașurile din Țara Românească (precum candelarele executate de Petrus Hiemesch III și Samuel May pentru mănăstirea Dintr-un Lemn, ante 1764, respectiv 1776). Tradiția argintăriei brâncovenești poate fi demonstrată și cu anafornița dăruită de Ianache Văcărescu bisericii Sf. Ioan „Grecesc” din București (1779), în fapt o replică a anaforniței pe

Sebastian Hann, ferecătura Tetraevangelului de la Hurez (1709), detaliu (Muzeul Național de Artă al României).



Sebastian Hann, candela de la Cotroceni, Muzeul Național de Artă al României.



Agheasmatarul de la mănăstirea Antim (1796). vedere laterală și vedere de sus.

care o executase cu câteva decenii mai înainte Georg May II pentru biserica mănăstirii Sărindar. Procesul de barocizare s-a accentuat în a doua jumătate a secolului, edificatoare fiind anaforița mănăstirii Antim (1798) în al cărei decor, pe lângă vrejurile florale, intervin medalioane și scoici.

Alături de meșterii transilvăneni, meșterii din Țara Românească și din Moldova au executat anaforițe, ferecături, chivoturi sau ibrice, la acestea din urmă fiind mai ușor de sesizat absorbirea elementelor decorative orientale. De o nobilă frumusețe este agheasmatarul de argint cu decor floral datorit de egumenul Benedict Dinga mănăstirii Neamț (1775), de asemenea vasul de agheasmă de la mănăstirea Cozia, cu formă elipsoidală și având în mijloc reprezentarea Botezului, iar pe margini medalioane cu apostoli și *Cina de la Mamvri*. Traseele vrejurilor vegetale ca și folosirea scoicilor indică o deplină asimilare a limbajului baroc, ceea ce se poate constata și în cazul vasului de agheasmă de la mănăstirea Antim (1796). Despre același proces de asimilare a gramaticii baroce se poate vorbi și în legătură cu potirul de la Feldioara, executat de meșterul brașovean Stephan Weltzer III (1750), pentru ca, în cele din urmă, să-și mai facă apariția ornamentele rococo pe potirul de la Sebeș, semnat de meșterul sibian Michael Pilder (1756).

În polida perpetuării unor modele tradiționale, argintăria din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu a reușit să se ridice la înalte valori artistice de odinioară, declinând spre un meșteșug practicat cu conștiinciozitate, care se întoarce spre anonim. În acest sens este concludent faptul că argintarul Sebastian Hann III, care se stabilise la București (după 1747, când prima sa cerere fusese refuzată), deși ajunge „aurar al prea luminatei curți domnești”, nu a reușit să ne lase nici o operă notabilă. Printre ultimii reprezentanți de seamă ai argintăriei, artă odinioară atât de înfloritoare, merită să fie amintit Gheorghe, fiul lui Răducanu, autorul unui frumos sfeșnic portativ de la mănăstirea Bistrița (1765), lăcaș de unde provine și sfeșnicul monumental executat de argintarul Hristea Ionotu (1779).

Mobilierul⁽¹⁹⁾

Din lectura relatărilor de epocă, ca și din examinarea puținelor stampe care s-au păstrat, rezultă că arhitectura interioară a reședințelor nobiliare din Țările Române era dominată de gustul oriental. Multe covoare, sofale largi, perne răspândite peste tot suplineau prezența obișnuitelor piese de mobilier, iar cuferele și fridele amenajate în pereții groși țineau locul dulapurilor. În opoziție cu gustul oriental pe care îl ilustrează aceste interioare, cu tipul lor specific de a concepe confortul, lucrările de tâmplărie artistică ce ni s-au păstrat – e adevărat că mai toate provin din biserici – fac posibilă descifrarea unei realități mai complexe, în cadrul căreia puternicului fond tradițional i se alătură forme orientale și occidentale de stil baroc.

Marele efort de asimilare și de sinteză, caracteristic epocii brâncovenești, se recunoaște cu ușurință și în cadrul pieselor de mobilier de lemn care datează de la începutul secolului al XVIII-lea. Ușile paraclisului și cele ale trapezei de la Hurez, ușile bisericii mănăstirii Surpatele, jilfurile din biserica mare a mănăstirii Hurez, stranele bisericii

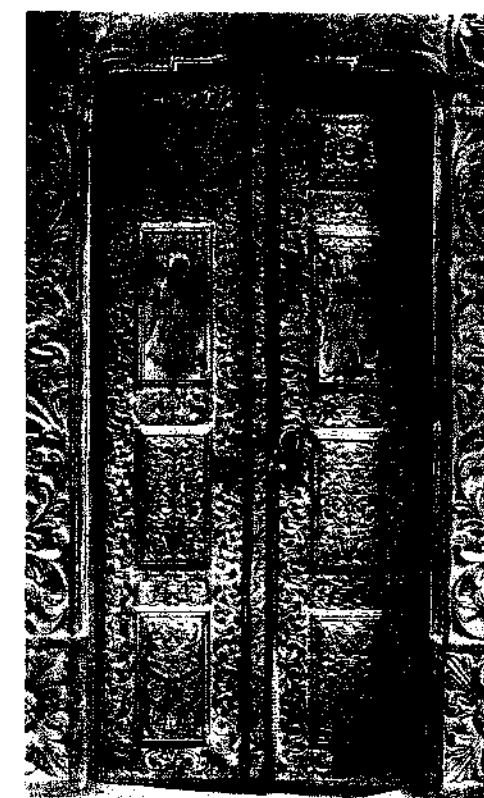
Colțea și multe alte piese se individualizează, pe de o parte, prin compoziția generală simplă și riguros articulată, iar pe de alta, prin abundența decorului vegetal (vrejuri meandrice, rețele, rozete etc.). Executat în relief puțin înalt, cu o remarcabilă știință a traseelor regulatoare și a modelajului de detaliu, acest decor lasă să se citească preluarea modelului din realitate și totodată integrarea acestuia într-o textură geometrizantă, ceea ce corespunde modului tradițional autohton de interpretare. Principial asemănătoare, dar prezentând o compoziție ceva mai învolburată a motivelor vegetale și heraldice, ușile bisericii Cotroceni (1707), ușa bisericii Antim (cca 1715), ușile de la Stavropoleos indică orientarea către gustul baroc în sensul clar determinat de stilul istoric al epocii.

Același proces de barocizare a limbajului decorativ caracterizează iconostasul bisericii mănăstirii Govora (1701), iconostasul paraclisului de la Mogoșoaia (1705), iconostasul bisericii Mitropoliei din Târgoviște (1707 – 1708). În cazul iconostaselor este de observat varietatea modurilor de execuție prin sculptare, traforare, poleire, policromare, ca și bogăția aparatului ornamental constituit din elemente de inspirație arhitectonică (colonete, arcaturi, arhitrave etc.), de inspirație vegetală (viță de vie, acant, frunză de stejar etc.), elemente zoomorfe (câprioare, lei, veverițe, păsări, uneori, compunând mici scene – leul devorând câprioara), dar și antropomorfe, fie că este vorba despre minuscule scene de vânătoare sau despre motive iconografice, ca de exemplu figura lui Iisus din coasta căruia se desprinde marele arbore genealogic al lui Iisus. Mai intervin în decorarea iconostaselor și icoanele, dar trebuie observat că acest complex aparat ornamental se subordonează unei viziuni decorative, pe cât de unitară, pe atât de echilibrată. Fervoarea decorativă a iconostaselor brâncovenești a stimulat fantezia meșterilor cioplitori în lemn din deceniile care au urmat și este lesne explicabil faptul că întregul secol al XVIII-lea a fost dominat de măiestritele modele ale epocii brâncovenești. Din familia stilistică a iconostaselor de tradiție brâncovenească fac parte iconostasul bisericii din Benghești (jud. Gorj, cca 1730), iconostasul bisericii Sf. Gheorghe a vechii Mitropolii din Iași (1752), iconostasul bisericii schitului Balamuc (cca 1752), iconostasul catedralei din Blaj, iconostasul bisericii fostei mănăstiri Adam (jud. Galați), aflat azi în biserica ortodoxă din Isaccea (jud. Tulcea), de asemenea iconostasul fostei biserici Sărindar din București, piesă caracterizată prin aparatul decorativ deosebit de bogat.

În cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, înmulțirea iconostaselor sculptate a favorizat constituirea mai multor ateliere specializate (la București, Craiova, Brașov, Iași, Suceava etc.) și, odată cu aceasta, diversificarea modalităților decorative.

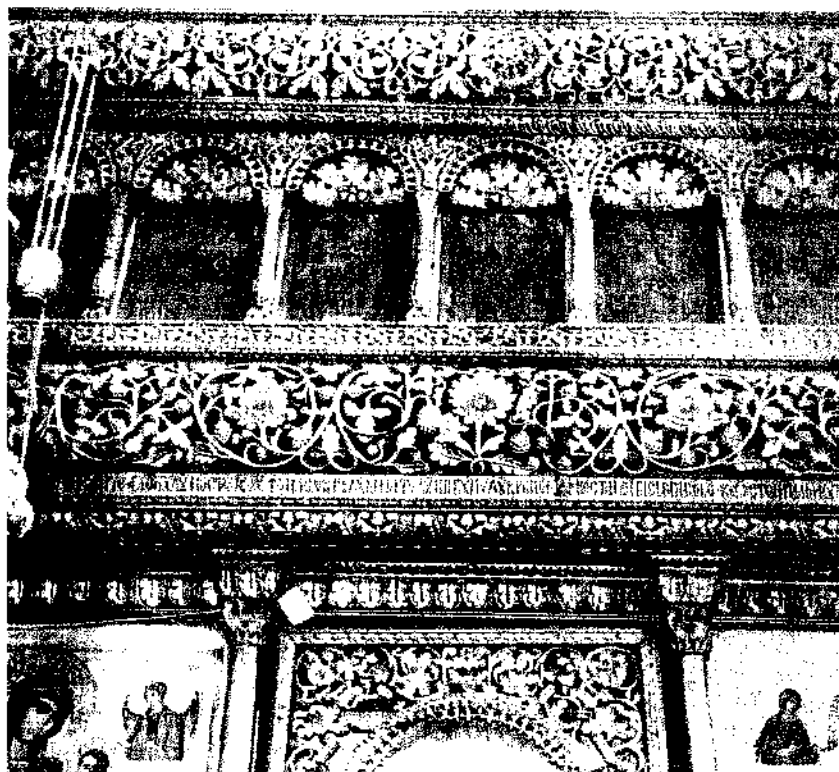
De tip baroc la biserica domnească din Rădăuți, la biserica mănăstirii Dragomirna sau la biserica Radu Vodă din București, ornamentica iconostaselor atinge faza rococo la biserica mănăstirii Putna (1773), la biserica mănăstirii Moldovița (1779), la biserica din Burdujeni-Târg (1785) sau la biserica Banu din Iași (1802). În cadrul micilor ateliere, complicarea decorativă a dat naștere unor compoziții interpretate liber, cu foarte multă fantezie, în condițiile unui autentic proces de sinteză locală. Reprezentative sunt în acest sens iconostasele de la Plopeni, Sf. Gheorghe-Suceava (1796), Bălinești, Iliești etc.

Același proces de barocizare poate fi urmărit în ornamentica unor piese mobile, precum jilțul și tetrapodul provenind de la biserica



București, biserica Stavropoleos, portalul vestic cu ușile de lemn.

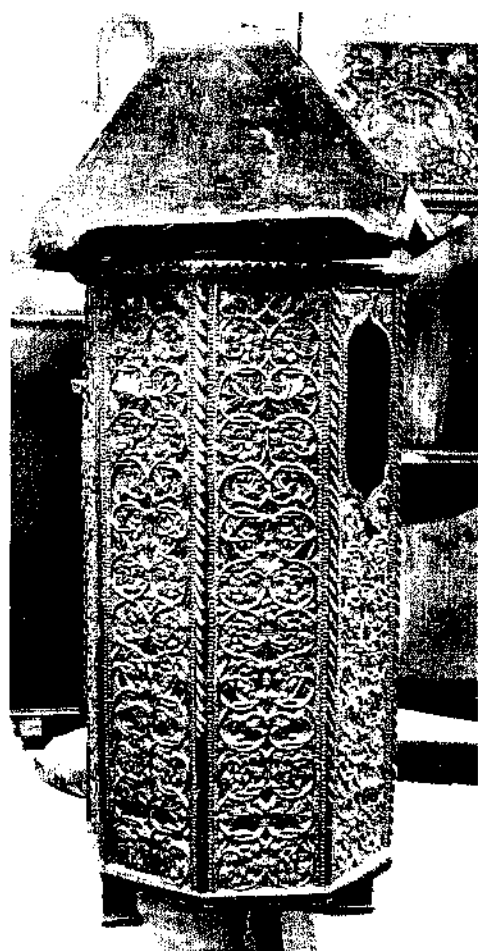
Biserica mănăstirii Govora,
iconostasul (detaliu).



Sărindar, jilțul arhieresc din paraclisul Patriarhiei (1730), jilțul arhieresc al bisericii Sf. Gheorghe (Iași, cca 1752), jilțul bisericii Sf. Ilie Rahova (București), jilțul din schitul Strehareț (Slatina), sau tetrapodul cu învolburat decor sculptat și ajurat de la biserica mănăstirii Sâmbăta (jud. Brașov). Procesul barocizării este încă și mai evident la tetrapodurile bisericii Popăuți din Botoșani (cca 1800) și bisericii episcopale din Roman (1806), pentru că nu numai elementele ornamentale, ci și formele generale se supun gramaticii decorative baroce. La exemplele arătate se alătură și ușile bisericii din Cislău (jud. Buzău), de asemenea ușile bisericii mănăstirii Tismana (1782), în a căror decorație intervin cartușe florale cu figuri de sfinți în relief.

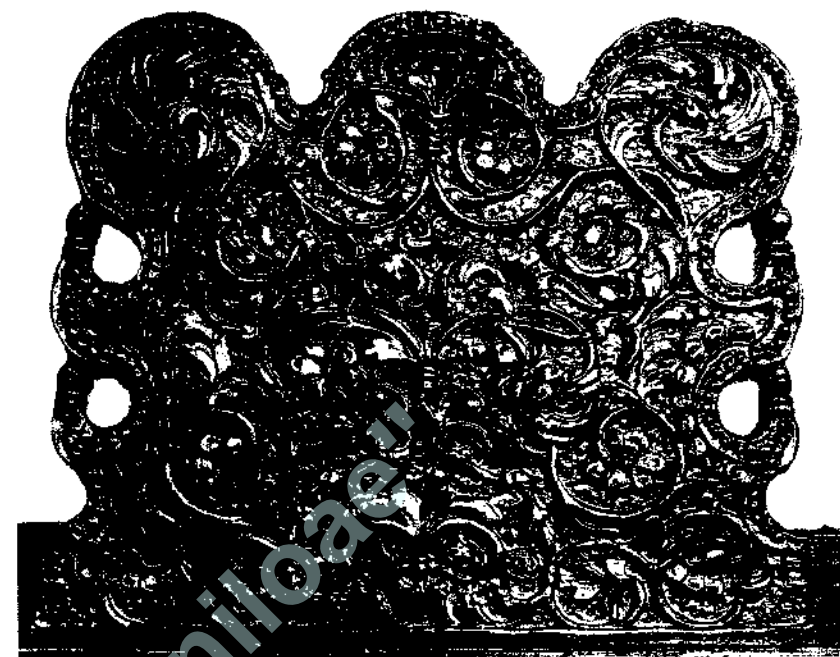
Spre deosebire de piesele anterior citate, a căror principală caracteristică este dorința de a fi în pas cu stilul epocii, alte lucrări demonstrează stabilitatea limbajului tradițional, chiar dacă autorii lor nu au fost întrutotul ostili inovațiilor. Analoghionul și tetrapodul de la Tismana (1732, 1734) decorat cu o fină rețea vegetală, tetrapodul de la mănăstirea Zamfira (1740) al cărui fruntar este împodobit de savant-împletite vrejuri ce se ivesc dintr-un ghiveci, ușile bisericii Șubești din Câmpulung decorate cu vase de flori, pajure bicefale, îngeri și balauri, ușile bisericii fostei mănăstiri Pantelimon sau ușile bisericii din Preajba (jud. Dolj 1780) sunt opere care ilustrează pe deplin persistența unei concepții tradiționale a decorativului, motivele fiind subordonate planului și integrate unor structuri geometrizzante.

O piesă de excepție este ușa bisericii din Bengești (jud. Gorj, cca 1729) păstrată azi la muzeul mănăstirii Jitianu (jud. Dolj)⁽²⁰⁾. Suprafața canatului este împărțită în trei câmpuri dreptunghiulare cu ajutorul unor vrejuri meandrice cu struguri, flori de acant și flori de măceș. În panoul superior a fost reprezentat *Iisus în glorie cu Tetramorfii*, în panoul median Sfântul Ioan Botezătorul și Cuvioasa Paraschiva, iar în panoul inferior Adam și Eva încadrând arborele cunoașterii. Stângăcia și naivitatea execuției nu adumbresc calitatea artistică a acestei piese în care recunoaștem sporitul interes al meșterilor provinciali pentru



Analoghion, biserica Colțea, București.

Stradă, detaliu, biserica
Colțea, București.

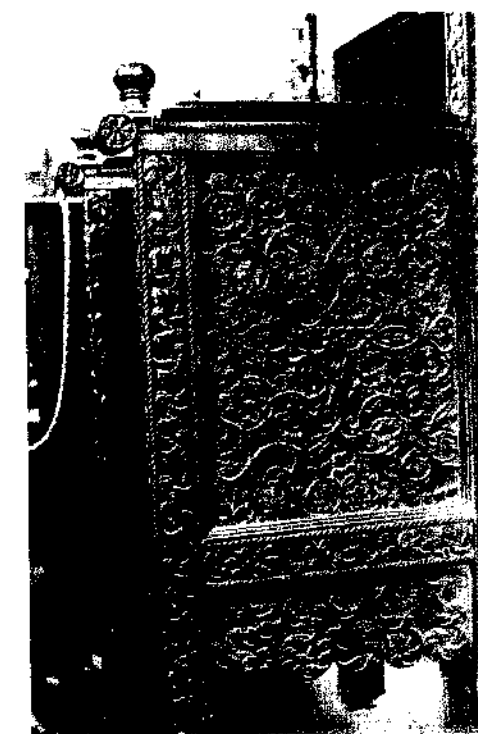


sculptura figurativă, îndelungă vreme interzisă de canoanele bisericești.

Mai mult cu titlu documentar, amintim, ca exemplu de absorbire a influențelor orientale, analoghionul de la Govora, decorat cu intarsii ce compun motive stelare și mici baluștri ce formează registre cu alternări succesive.

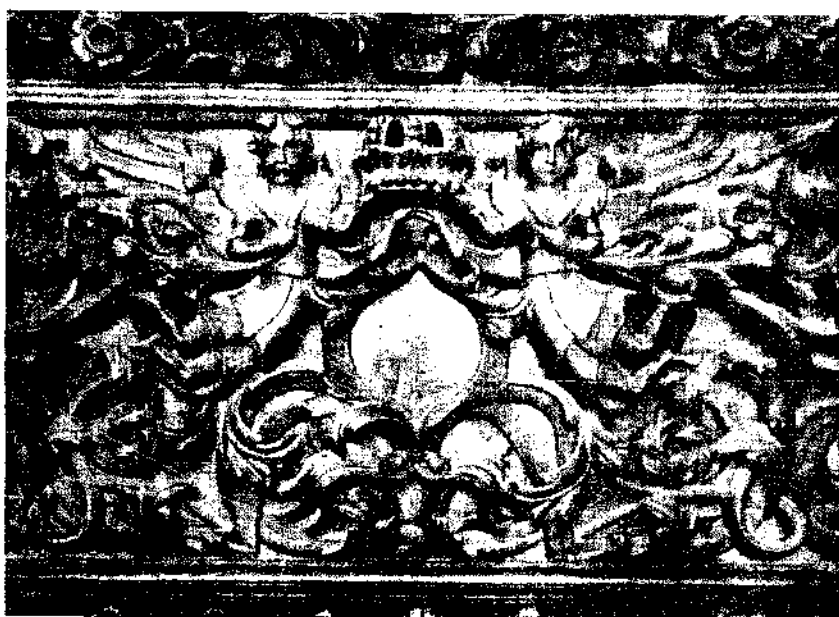
* *

În preajma anului 1800, fenomenul artistic românesc se înfățișa cu toate semnele caracteristice trecerii spre o nouă epocă. Formele artistice de veche tradiție, pe care societatea nobiliară le cultivase cu atâta îndârjire, erau din ce în ce mai puțin apte să exprime aspirațiile unei societăți în plină transformare revoluționară. Stilurile moderne ale Occidentului – Renașterea și barocul – își epuizaseră pe rând puterea de atracție și, chiar dacă forme baroce vor mai dăinui și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, ele vor fi neîncetat puse în minoritate de stilul neoclasic aflat în plină expansiune. Emanciparea socială a claselor mici și mijlocii, dar și disperatele eforturi de readaptare ale vârfurilor nobiliare vor face necesar un nou limbaj artistic capabil să exprime idealurile unei societăți pentru care realitatea imediată avea o valoare de neînlocuit. Aspirațiile la libertatea și unitatea națională, nevoia de comunicare cu lumea prin îndepărtarea barierelor samavolnice puse de marile imperii învecinate: otoman, țarist și habsburgic, irezistibila dorință de libertate și progres care va aprinde flăcările răscoalei lui Tudor Vladimirescu și ale mișcării revoluționare de la 1848, iată principalii factori care au contribuit la închiderea lungului proces evolutiv al artei de tradiție și expresie feudală. Desigur, și în cursul secolului al XIX-lea au mai fost construite biserici și mănăstiri, unele chiar de mari proporții, ca acelea de la Pasărea, Cernica, Frumoasa, Celic-Dere, Cocoșu etc., au fost pictate numeroase ansambluri murale și icoane, au mai fost executate piese de artă decorativă care au perpetuat forme aparținând tradiției. Pe de altă parte, în condițiile proliferării activității ctitoricești din mediul rural, moștenirea artei tradiționale a contribuit la constituirea



Jilț arhieresc, detaliu,
biserica Colțea, București.

Biserica episcopală din Blaj,
iconostasul, detaliu.



fenomenului de artă populară, gravurile țărănești ca acelea de la Hășdate și Gherla sau icoanele pe sticlă de la Nicula, Laz, Mărginimea Sibiului, Țara Făgărașului, Țara Bârsei, icoanele de vatră oltenești ca și manuscrisele populare cum sunt acelea datorate lui Picu Pătruș din Săliște fiind doar o parte dintr-un fenomen pe cât de multilateral și dinamic, pe atât de valoros în realizările sale de detaliu.

Aflat la hotarul dintre veacuri, anul 1800 s-a aflat așadar și la hotarul dintre două mari epoci artistice. Chiar dacă în cursul secolului al XIX-lea mai pot fi urmărite manifestări ale artei tradiționale, ele încetează să fie caracteristice, de aici încolo plămădindu-se cu încreșcă vigoare arta care avea să participe la emanciparea socială, la unitatea și la independența românilor.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ ȘI NOTE

Exceptând sintezele generale de artă românească, de altfel puțin numeroase, bibliografia selectivă a prezentei lucrări a fost grupată pe capitole, fiind citate numai titlurile de volume, monografiile de epoci și de genuri artistice, eventual cu caracter zonal, uneori fiind incluse acele cataloage de expoziții care au prilejuit prezentarea materialelor inedite sau puțin cunoscute. Pentru evitarea repetițiilor, nu au fost citate decât în mod excepțional lucrările foarte vechi greu accesibile, fiind preferate studiile recente, aduse la zi, întotdeauna prevăzute cu propriul lor aparat bibliografic. În directă legătură cu referințele bibliografice pe capitole, se află notele care privesc fie contribuțiile recente (articole, comunicări etc.), încă neasimilate de literatura de specialitate, fie descoperirile importante de date și fapte care au deschis noi direcții de cercetare și interpretare. În condițiile unei sinteze de tip compendiu, chestiunile litigioase din punct de vedere științific au fost menționate doar atunci când s-a socotit necesar, opiniile autorului fiind cuprinse în chiar textul lucrării.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

*** *Arta populară românească*, București, 1969; Gr. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I-II, București, 1963 – 1965; idem, *Arhitectura populară în România*, București, 1971; Nicolae IORGA, și G. BALȘ, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922; N. IORGA *Istoria românilor*, I-X, București, 1936 – 1939; idem, *Istoria armatei românești*, București, 1929; idem *Istoria Bisericii Românești și a vieții religioase a românilor*, I-II, București, 1928 – 1930; idem, *Istoria comerțului românesc*, București, 1925; *** *Istoria României*, I-III, București, 1960 – 1964; *** *Istoria artelor plastice în România*, sub îngrijirea lui G. Oprescu, I-II, 1968 – 1970; G. OPRESCU, *Arta țărănească la români*, București, 1923; *** *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, București, 1957; Nicolae STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1962; idem, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I. Țara Românească (Muntenia, Oltenia și Dobrogea), 1 – 2, Craiova, 1970; idem, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974; idem, *Bibliografia localităților și monumentelor medievale din Banat*, Timișoara, 1973; Virgil VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959.

LISTA PRESCURTĂRILOR

ACMIT – Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice – secția pentru Transilvania.
AMN – Acta Musei Napocensis
BCMI – Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice
BMI – Buletinul Monumentelor Istorice
BOR – Biserica Ortodoxă Română
MIA – Monumente Istorice și de Artă (serie specială a Revistei Muzeelor)
MISLR – Monumente Istorice. Studii și Lucrări de Restaurare. Direcția Monumentelor Istorice.
MMS – Mitropolia Moldovei și a Sucevei
MN – Muzeul Național
MO – Mitropolia Olteniei
PVAR – Pagini de Veche Artă Românească
RM – Revista Muzeelor
RRH – Revue Roumaine d'Histoire
RRHA – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: série Beaux Arts
SCIA – Studii și Cercetări de Istoria Artei (din 1965 – seria Artă Plastică)
SCIVA – Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie

CUVÂNT ÎNAINTE

Note

1. N. Iorga, *Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele istorice*, în „Semănătorul”, 14.XI.1904, p. 721.
2. N. Iorga, *Ce este vechea noastră artă?*, în BCMI, 1942, p. 113 – 114.

I. ARTA PREISTORICĂ

PALEOLITICUL

NEOLITICUL

Bibliografie: C.S. NICOLAESCU-PLOPȘOR, *Le paléolithique en Roumanie*, în *Dacia*, 1938 p. 41 – 107; idem, *Le paléolithique dans la République Populaire Roumaine à la lumière des derniers recherches*, în *Dacia*, 1957, p. 42 – 60; VLADIMIR DUMITRESCU, *Artă neolitică în România*, București, 1968; idem, *Artă preistorică în România*, București, 1974; idem, *Artă culturii Cucuteni*, București, 1979.

Note

1. Marin Cărciumaru, *O peșteră cu pictură rupestră paleolitică descoperită pe valea Someșului*, în SCIA, 1981, p. 123 – 125.
2. Pornind de la terminologia tratatelor germane de arheologie, în lucrările de specialitate din țara noastră se folosește în mod curent denumirea de „cultură” aplicată grupurilor tipologice de ceramică preistorică. Apreciem că o asemenea denumire aruncă o imagine falsă asupra neoliticului, epocă în care nivelul de dezvoltare spirituală nu făcea posibilă închegarea unui fenomen cultural propriu-zis. Pe de altă parte, simpla diferențiere formală și decorativă a producției ceramice nu îndrăgumește stabilirea unor arii autonome de cultură, fiind mai degrabă vorba despre existența unor zone de producție și de răspândire. Iată de ce am preferat să vorbim despre *grupurile culturale* sau despre *grupurile tipologice*. În epocile următoare, termenul de cultură este încă și mai impropriu, fiind vorba mai degrabă despre răspândirea zonală a producției din centrele de olărie.

EPOCA BRONZULUI. EPOCA FIERULUI

Bibliografie: D. BERCIU, D.M. PIPPIDI, *Din istoria Dobrogei, I. Geți și greci la Dunărea de Jos*, București, 1965; D. BERCIU, *Cultura Hamangia*, București, 1966; idem, *Artă traco-gețică*, București, 1969; Ion Horațiu CRIȘAN, *Ceramica daco-gețică*, București, 1968; Hadrian DAICOVICIU, *Dacii*, București, 1965; idem, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, 1972; Vladimir DUMITRESCU, *Artă preistorică în România*, București, 1974; Radu FLORESCU, *Artă dacilor*, București, 1968; Ioan GLODARIU, Eugen IAROSLAVSCH, *Civilizația fierului la daci*, Cluj, 1979; Liviu MĂRGHITAN, *Tezaur de argint dacice*, București, 1976; D. M. PIPPIDI, *Contribuții la istoria veche a României*, București, 1967; D.M. PIPPIDI, *I greci nel Basso Danubio dall'età arcaica alla conquista romana*, Milano, 1971; Vasile PĂRVAN, *Getica. O proto-istorie o Daciei*, București, 1926; Adrian RĂDULESCU, Ion BITOLEANU, *Istoria românilor dintre Dunăre și Mare. Dobrogea*, București, 1979; Mioara TURCU, *Geto-dacii din câmpia Munteniei*, București, 1979; * * * *Die Daker*, catalogul expoziției, Köln, 1980; * * * *Illiri și daci*, catalogul expoziției, Cluj-București, 1973; * * * *Trésors de l'art ancien en Roumanie*, catalogul expoziției, Paris, 1970.

Note

1. Vl. Dumitrescu, *Artă preistorică în România*, p. 454.

II. ARTA ANTICĂ

Bibliografie: Gabriella BORDENACHE, *Sculpture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest*, I, București, 1969; I. BARNEA, Octavian ILIESCU, Corina NICOLESCU, *Cultura bizantină*

în România. București, 1971; Radu FLORESCU, *Adamclisi*, București, 1973; R. FLORESCU, H. DAICOVICIU, L. ROȘU, *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, 1980; D.M. PIPPIDI, *Dicționar de istorie veche a României*, București, 1976; Vasile PĂRVAN, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, București, 1923; D. PROTASE, *Autohtonii în Dacia*, București, 1980; Silviu SANIE, *Civilizația romană la-est de Carpați și romanitatea pe teritoriul Moldovei*, Iași, 1981; Dan Gh. TEODOR, *Romanitatea carpato-dunăreană și Bizanțul în veacurile V – XI e.n.*, Iași, 1981; R. THEODORESCU, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976; D. TUDOR, *Oltenia romană*, ed. a III-a, București, 1968; idem, *Orașe, târguri și sate în Dacia romană*, București, 1968; R. VULPE și I. BARNEA, *Din istoria Dobrogei, II. Romanii de la Dunărea de Jos*, București, 1968; * * * *Römer in Rumänien*, catalogul expoziției, Köln, 1969.

Note

1. În legătură cu monumentul triumfal de la Adamclisi s-a constituit o bibliografie amplă și contradictorie datorită diferitelor opinii privind compoziția sa originală. (Gr. Tocilescu, G. Niemann, O. Benndorf, *Monumentul triumfal de la Adamclisi. Tropaeum Traiani*, Viena, 1895; Teohari Antonescu, *Le Trophée d'Adamclisi, étude archéologique*, Iași, 1905; R. Florescu, *Adamclisi*, București, 1973 etc.). Pe baza cercetărilor efectuate de R. Florescu, monumentul a fost reconstituit cu copii din simlipiatră (anii 1973 – 1976), iar piesele originale au fost adăpostite într-un muzeu anume construit în satul Adamclisi. Soluția tehnică adoptată pentru reconstituire (cu un schelet metalic) permite eventuale corectări în poziționarea metopelor, în caz că cercetările viitoare vor face necesar acest lucru, de asemenea asigură protecția miezului de emblema al monumentului, el însuși un vestigiu de mare valoare.
2. D. Tudor, *Podurile romane de la Dunărea de Jos*, București, 1971.
3. A. Rădulescu, *Monumente romano-bizantine din sectorul de vest al cetății Tomis*, Constanța, 1966.
4. Victor H. Baumann, *Bazilica cu „Martyricon”, din epoca romanității târzii, descoperită la Niculițel* (jud. Tulcea), în B.M.L., 1972, nr. 2, p. 17 – 26.
5. Monografia fundamentală a acestui tezaur a fost scrisă de Alexandru Odobescu, *Le trésor de Pétrusa*, Paris, 1889 – 1900, reeditare în facsimil cu comentarii și note de Mircea Babeș, în Alexandru Odobescu, *Opere*, IV, București, 1976.
6. D. Protase, *Al doilea mormânt princiar de la Apahida* (partea I-a), în AMN, 1972, p.163 – 177; K. Horedt, *Das zweite Fürstengrab von Apahida (Siebenbürgen)*, în *Germania*, 1972, p. 174 – 220; de asemenea R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 80 – 85.
7. Kurt Horedt, *Morești. Grabungen in einer vor- und frühgeschichtlichen Siedlung in Siebenbürgen*, București, 1979, p. 72 – 205.

III. ARTA MEDIEVALĂ SECOLELE IX – XII

Bibliografie: I. BARNEA, Șt. ȘTEFĂNESCU, *Din istoria Dobrogei, III. Bizantini, români și bulgari la Dunărea de Jos*, București, 1971; I. BARNEA, O. ILIESCU, Corina NICOLESCU, *Cultura bizantină în România*, București, 1971; Maria COMȘA, *Cultura materială veche românească*, București, 1978; Eugen GLÜCK, *Contribuții privind istoria părților arădene în secolele IX – X*, în *Studii privind istoria Aradului*, București, 1980; Kurt HORED, *Contribuții la istoria Transilvaniei în secolele IV – XIII*, București, 1958; Ion NESTOR, *Contributions archéologiques au problème des Proto-Roumains. La civilisation de Dridu*, în *Dacia*, N.S., II, 1958; idem, *Les données archéologiques et le problème de la formation du peuple roumain*, în RRH, 1964, nr. 3; Ștefan PASCU, *Voievodatul Transilvaniei, I*, Cluj, 1971; Răzvan THEODORESCU, *Bizant, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X – XIV)*, București, 1973; idem, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976.

Note

1. Eugenia Zaharia, *Săpăturile de la Dridu. Contribuție la arheologia și istoria perioadei de formare a poporului român*, București, 1976.
2. Cercetări arheologice efectuate de Nicolae Pușcașu, cu ocazia lucrărilor de restaurare (1972 – 1973); raport preliminar în arhiva CCES, fond Direcția Patrimoniului Cultural Național.
3. Șt. Pascu, M. Rusu și colaboratorii, *Cetatea Dăbâca*, în A.M.N., V, Cluj, 1968, p. 153.

SECOLUL AL XIV-LEA

Bibliografie: Gheorghe ANGHEL, *Cetăți medievale din Transilvania*, București, 1972; Gheorghe ARION, *Sculptura gotică din Transilvania. Plastica figurativă din piatră*, Cluj, 1974; G. BALȘ, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, BCMI, 1925; Vasile DRĂGUȚ, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV – XV)*, București, 1970; idem, *Arta gotică în România*, București, 1979; Nicolae GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, I, în B.C.M.I., 1927; Grigore IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963; Nicolae IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, I – II, București, 1934 – 1936; Ștefan OLTEANU, Constantin ȘERBAN, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969; Ștefan PASCU, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea*, București, 1954; idem, *Voievodatul Transilvaniei*, I – II, Cluj, 1971 – 1979; Radu POPA, *Țara Maramureșului în secolul al XIV-lea*, București, 1970; Victor ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905; idem, *Geschichte der deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908; I.D. ȘTEFĂNESCU, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938; idem, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932; Răzvan THEODORESCU, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976; idem, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X – XIV)*, București, 1974; Virgil VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959.

Note

1. Radu Popa, *Cetățile din Țara Hațegului*, în BMI, 1972, nr. 3.
2. Gh. I. Cantacuzino, *Elemente de caracter bizantino-balcanic în fortificațiile medievale din Țara Românească*, în B.M.I., 1971, nr. 3, p. 24 – 31; idem, *Cetăți medievale din Țara Românească (sec. XIII – XVI)*, București, 1981.
3. Vasile Drăguț, *Biserica domnească din Câmpulung: o nouă ipoteză*, în MIA, 1977, nr. 1, p. 45 – 50; date de ordin arheologic la Virgil Drăghiceanu, *Despre mănăstirea Câmpulung*, în BOR, 1964, nr. 3 – 4, p. 328 – 329. Cu privire la acest monument, alte opinii la Gr. Ionescu, V. Vătășianu, R. Theodorescu, în lucrările citate mai sus (indice).
4. Pentru acest monument, alături de lucrările generale citate în bibliografia capitolului, semnalăm și ultima monografie ce i-a fost consacrată: Maria Ana Musicescu – Grigore Ionescu, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, București, 1976.
- 4 bis. Pentru motive ce vor fi expuse în mod amănunțit într-un studiu special, nu suntem de acord cu ipoteza formulată de C.L. Dumitrescu, potrivit căreia monumentul ar fi fost prevăzut de la origine cu două turnuri înalte pe pronaos (C.L. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIV-e siècle: l'église Saint-Nicolas-Domnesc de Curtea de Argeș*, în RRHA, 1979, p. 3 – 11). Tabloul votiv din naos – invocat ca argument decisiv – a fost refăcut integral în secolul al XVIII-lea; iar cele două false turle de lemn de pe pronaos, care au existat până la restaurarea din secolul nostru, au fost adăugate sub imperiul unei mode de largă răspândire în Țara Românească, prototipuri fiind biserica mănăstirii Dealu și – chiar la Argeș – biserica episcopală. Grosimea zidurilor și sistemul de rezistență al construcției exclud posibilitatea suprainălțării pronaosului cu două turnuri.
5. Lia Bătrâna, Adrian Bătrâna, I. Vătămănu, *Cercetări arheologice la Netezi-Grumăzești*, Jud. Neamț, comunicare la cea de a XIV-a sesiune anuală de rapoarte privind rezultatele arheologice din anul 1979, Tulcea, 21 martie 1980.
6. Răzvan Theodorescu, *În jurul „despotiei” lui Mircea cel Bătrân sau despre un însemn sculptat și pictat la Cozia*, în *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 134 – 153.
7. Gabriel Millet, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 854 – 856.
8. Cu ocazia cercetărilor arheologice prilejuite de restaurarea monumentului (1972 – 1974), au fost surprinse două faze de construcție, prima atribuită verosimil lui Radu I (1374 – 1377), cea de a doua lui Mircea cel Bătrân (după 1396); cf. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Date noi cu privire la evoluția bisericii fostei mănăstiri Cotmeana*, în MIA, 1975, nr. 1, p. 11 – 24.
9. Martorii ce se păstrează pe latura sudică a edificiului demonstrează că tencuiala fațadelor era decorată

4. Din imensa bibliografie a acestui tezaur reținem: Nicola Mavrodinov, *Le trésor Protobulgare de Nagy Szennmiklos*, Budapesta, 1943; R. Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976, p. 99 – 105; Radu Florescu – Ion Mică, *Tezaure transilvane la Kunsthistorisches Museum din Viena*, București, 1979, p. 57 – 81.
5. Radu Heitel, *Archäologische Beiträge zu den romanischen Baudenkmälern aus Südsiebenbürgen*, în RRHA, 1972, p. 139 – 160.
6. Petre Diaconu, Dumitru Vâlceanu, *Păciul lui Soare. Cetatea bizantină*, București, 1972; Petre Diaconu, Silvia Baraschi, *Păciul lui Soare. Așezarea medievală*, București, 1977.
7. Radu Popa, *Streisângeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI – XIV în sudul Transilvaniei*, în M.I.A., 1978, I.
8. Pentru știri și mărturii privind vechile mănăstiri ortodoxe bănățene, a se vedea mai ales I.D. Suciu, *Monografia mitropoliei Banatului*, Timișoara, 1977, p. 37 – 49; a se vedea și Ion B. Mureșianu, *Mănăstiri din Banat*, Timișoara, 1976.

SECOLUL AL XIII-LEA

Bibliografie: Gheorghe ANGHEL, *Cetăți medievale din Transilvania*, București, 1972; Vasile DRĂGUȚ, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968; idem, *Arta gotică în România*, București, 1979; Entz GEZA, *A gyulafehérvári székesegyház*, Budapesta, 1958; Constantin C. GIURESCU, *Târguri sau orașe și cetăți moldovene*, București, 1967; Grigore IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963; Ștefan PASCU, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea*, București, 1953; idem, *Voievodatul Transilvaniei*, I – II, Cluj, 1971 – 1979; V. ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905; idem, *Geschichte der deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908; Răzvan THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X – XIV)*, București, 1974; idem *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976; Virgil VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959; idem, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, București, 1966.

Note

1. N. Constantinescu, *Curtea domnească din Argeș, probleme de geneză și evoluție*, în B.M.I., 1971, nr. 3, p. 14 – 23.
2. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Contribuții la cunoașterea arhitecturii medievale din Dobrogea: biserica Sf. Atanasie din Niculițel (jud. Tulcea)*, în SCIVA, 1977, nr. 4, p. 531 – 549.
3. Alături de bibliografia mai veche (Vezi V. Vătășianu – indice), semnalăm Dan N. Busuioc, *Considerațiuni privind datarea mănăstirii cisterciene de la Cârța*, în SCIA, 1976, p. 3 – 17; idem, *Arhitectura gotică timpurie din Țara Bârsei în lumina unor noi cercetări*, în SCIA, 1978, p. 3 – 33.
4. Ilie Uzum și Gheorghe Lazarovici, *Așezarea feudală Ilidia în lumina izvoarelor scrise și a cercetărilor arheologice*, în *Banatica*, 1972, p. 157 – 162.
5. P. Iambor – Șt. Matei, *Incinta fortificată de la Cluj-Mănăstur. (sec. IX – XIV)*, în A.M.N., 1979, p. 606-609.
6. Unii cititori ar putea fi surprinși de ce din enumerarea noastră lipsește capela Iisus din Odorhei, cunoscută în vechea bibliografie ca cea mai valoroasă rotundă romanică din Transilvania. Prin cercetările arheologice efectuate la acest monument s-a putut demonstra că el a fost construit abia în secolul al XVI-lea (Mariana Beldie, „Rotonda” din Odorheiul-Secuiesc și problema datării monumentului, în M.I.A., 1974, nr. 1, p. 59 – 62).
7. Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, în SCIA, 1965, nr. 2, p. 299 – 305; idem, *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania* în SCIA, 1968, nr. 1, p. 45 – 49.
8. Edificiu restaurat în anii 1974 – 1975 de către Direcția Monumentelor Istorice și de Artă, șef de proiect arh. Constanța Modoran.
9. Radu Popa, *Valea Bistrei în secolele XIII – XIV. Cercetări documentare și arheologice în nordul Bihorului*, în *Centenar muzeal orădean*, Oradea, 1972, p. 215 – 219; idem, *Zur kirchlichen Organisation der Rumänen in Nordsiebenbürgen im Lichte des patriarchalischen Privilegiums von 1391*, în *Ostkirchliche Studien*, Würzburg, 1975, 4, p. 309 – 317.

- cu o imitație fidelă a paramentului materialelor de construcție.
10. Vasile Drăguț, *Ceramica monumentală din Moldova – operă de inspirație sinteză*, în MIA, 1976, nr. 1, p. 33-38.
 11. Luminița Munteanu – Constanța Modoran, *Referat asupra săpăturilor arheologice de la Hodoș-Bodrog din anii 1976 – 1977* (arhiva D.P.C.N.): Eugen Arădeanu, Lucian Emandi, Teodor Bodogae, Mănăstirea Hodoș Bodrog, Arad, 1980.
 12. Hermann Fabini – Mariana Beldie Dumitrache, *Die Restaurierung der evangelischen Stadtpfarrkirche in Mediasch*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 1970, nr. 1, p. 85 și urm.
 13. Radu Heitel, *Monumentele medievale din Sebeș-Alba*, București, 1964; un solid grupaj de studii privind arhitectura și zestrea de artă a bisericii evanghelice din Sebeș au realizat Gustav Gündisch, Albert Klein, Harold Krasser, Theobald Streitfeld în *Studien zur Siebenbürgischen Kunstgeschichte*, București, 1976.
 14. Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 20 – 28.
 15. Marius Porumb, *Biserica ortodoxă din Gârbova de Sus (jud. Alba). Un vechi monument de arhitectură medievală românească*, în AMN, 1978, p. 307 – 310.
 16. V. Drăguț, *op cit.*, p. 51 – 52.
 17. V. Drăguț, *op cit.*, p. 46.
 18. Biserica din Hălmașiu, pe care cercetătorii au considerat-o multă vreme dispărută (V. Vătășianu, *op cit.* p. 565 – 566) a fost redescoperită de autorul acestor rânduri, fiind apoi restaurată, în anii 1973 – 1975. Este un edificiu de tip sală, nava tăvănită fiind încheiată spre răsărit cu o absidă dreptunghiulară boltită în semicilindru, iar spre apus se află turnul-clopotniță, al cărui parter face și oficiu de tindă. Ferestrele înguste au encadrame de piatră cu profiluri gotice simple, ca și cele două portaluri – pe laturile de vest și sud.
 19. V. Drăguț, *op cit.*, p. 25 – 26.
 20. Emil Lăzărescu, *Despre piatra de mormânt a comitelui Laurențiu și câteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, în SCIA, 1957, nr. 1 – 2, p. 109 – 127.
 21. Vasile Drăguț, *Picturile bisericii din Sântă Mărie Orlea – cel mai vechi ansamblu mural din țara noastră*, în BMI, 1971, nr. 3, p. 61 – 74.
 22. Vasile Drăguț, *Streisângeorgiu. Observații preliminare privind picturile murale*, în MIA, 1978, nr. 1, p. 39 – 48.
 23. G. Mihăilă, *Cele mai vechi inscripții cunoscute ale românilor din Transilvania (1313 – 1314 și 1408, Streisângeorgiu – orașul Călan, jud. Hunedoara)*, în M.I.A., 1978, nr. 1, p. 33 – 38.
 24. Observație valorificată prima oară de Maria Mocanu cu prilejul acțiunii de repertoriere sistematică a tuturor picturilor murale medievale din țara noastră (*Biserica Sf. Ilie din satul Peștea*, în PVAR, V, p. 121-127.). Primul volum al acestei lucrări (sec. XIII – 1460) a fost realizat de un colectiv alcătuit din Anca Bratu-Pop, Monica Breazu, Lucian Ionescu, Ion Istudor, Adriana Mihai, Maria Mocanu, Dan Nicolae, Maria Irina Popescu, Liana Tugearu, sub coordonarea autorului acestor rânduri și tipărit în PVAR, V, 1985.
 25. C. L. Dumitrescu, *Biserica rupestră de la Corbii de Piatră*, în SCIA, 1975, p. 25 – 51.
 26. P. Chihaja, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 319 – 336.
 27. Cu privire la picturile bisericii domnești Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, a căror bibliografie este abundentă, ultimele luări de poziție importante sunt conținute de lucrările: Maria Ana Musicescu și Grigore Ionescu, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, București, 1976; C. L. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIV-e siècle: l'église Saint-Nicolas Domnesc de Curtea de Argeș*, în R.R.H.A., 1979, p. 18 – 57.
 28. Nu împărtășim părerea avansată de C. L. Dumitrescu (vezi nota 27) potrivit căreia ctitorul picturii de la Argeș ar fi fost Radu I (cca 1375 – 1376). Este imposibil de admis că Vlaicuț, a cărui activitate ctitoricească în țară și la Sf. Munte este binecunoscută, care a înzestrat cu o generozitate într-adevăr princiară mănăstirea Vodița, ar fi lăsat neterminată și neîmpodobită tocmai biserica din curtea sa de scaun. Pe de altă parte, datele de ordin stilistic nu îngăduie o datare prea târzie în raport cu modelele utilizate și cu întreaga evoluție a picturii bizantino-balcanice din secolul al XIV-lea.
 29. Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1941, p. 170 – 185.
 30. Într-un studiu mai vechi, pentru inscripția de la Râșnet, parțial ilizibilă, propuneam data 1483 (*Zugravul*

Mihu și epoca sa, în SCIA 1966, nr. 1). Cu ocazia lucrărilor de repertoriere la care ne-am referit (supra, nota 24), folosind razele infraroșii, Monica Breazu a putut descifra integral inscripția care conține și data 1376 (Liana Tugearu, *Monumentele – mărturii ale istoriei noastre*, în *România literară*, 4 ianuarie 1979; Liana Tugearu, Monica Breazu, *Reconsiderarea datării unui vechi monument de artă românească*, în *Arta*, 1981, nr. 3, p. 33).

31. Lectura numelui Grozie propusă de noi mai de mult (Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, în SCIA, 1965, nr. 2, p. 316 – 317) dar contestată de unii cercetători, a fost reconfirmată cu ocazia acțiunii de repertoriere a picturilor murale, descifrarea inscripției fiind înlesnită de lampa cu infraroșii.
32. Julius Bielz, *Arta Țărilor sași din Transilvania*, București, 1957; Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973; Victor Roth, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908.
33. Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București 1969; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970.

SECOLUL AL XV-LEA

Bibliografie: Gheorghe ANGHEL, *Cetăți medievale din Transilvania*, București, 1972; G. BALȘ, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, BCMI, 1925; * * * *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare* (sub îngrijirea lui M. Berza), București, 1964; Vasile DRĂGUȚ, *Arta gotică în România*, București, 1979; Nicolae GHIKA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, I, în BCMI, 1927; Paul HENRY, *Les églises de la Moldavie du nord des origines à la fin du XVI-e siècle*, Paris, 1930; Grigore IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963; Nicolae IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, I – II, București, 1934 – 1936; Ștefan OLTEANU, Constantin ȘERBAN, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969; G. OPRESCU, *Bisericele cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1957; Ștefan PASCU, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea*, București, 1954; idem, *Voievodatul Transilvaniei*, I – II, Cluj, 1971 – 1979; * * * *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958; Victor ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905; idem, *Geschichte der deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIV-e siècle*, Paris, 1928; idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIV-e siècle. Nouvelles recherches*, Paris, 1929; idem, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932; idem, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938; Răzvan THEODORESCU, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976; Virgil VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959; Mira VOITEC-DORDEA, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, București, 1976.

Note

1. Lucian Chițescu, *Privire asupra fortificațiilor Moldovei în sec. XIV – XVI*, în M.N., 1974, p. 67 – 81.
2. Ultima și cea mai cuprinzătoare prezentare a bisericilor fortificate îi aparține Iulianei Fabritius-Dancu, *Cetăți țărănești săsești din Transilvania*, Sibiu, 1980 (cu un bogat aparat bibliografic).
3. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun*, în MIA, 1975, nr. 2.
4. O. Velescu, *Castelul de la Hunedoara*, București, 1961, cu imagini după restaurarea din 1956 – 1961.
5. Victor Eskenasy, Adrian Andrei Rusu, *Cercetări arheologice la cetatea de la Mălăiești, jud. Hunedoara, în Materiale și cercetări arheologice – a XIV-a sesiune anuală de rapoarte*, Tulcea, 1980, p. 530 – 536.
6. Denumirea „în furci” constituie echivalentul românesc pentru ceea ce francezii numesc „colombage”, iar germanii „Fachgebäude”, „Fachwerk”.
7. În acest sens, un merit de excepție revine arh. Hermann Fabini, pasionat cercetător al orașului Sibiu și autor al multor studii și lucrări de restaurare, ale căror concluzii sunt prezentate în volumul *Arhitectura civilă gotică în Transilvania cu privire specială la orașul Sibiu*, București, 1982.
8. H. Fabini, *Turnuri de patricieni în Sibiu la sfârșitul evului mediu*, în MIA, 1974, nr. 1.
9. Idem, *Studiu privind restaurarea turnului-locuință de la primăria veche din Sibiu*, în B.M.I., nr. 1, p. 23 – 29.
10. Idem, *Andreas Lapicida – ein siebenbürgischer Steinmetz und Baumeister der Spätgotik*, în

- Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXXI, 1979, p. 29 – 39.
11. Supra, nota 3.
 12. Cercetare arheologic de un colectiv coordonat de Mircea Matei, ultimele două obiective nu au fost încă publicate. Aprecierile noastre se bazează pe cercetarea părților vizibile ale vestigiilor.
 13. Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Mărturii de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, București, 1979.
 14. Marius Porumb, *Două ctitorii românești din secolul al XV-lea: biserica Sf. Gheorghe și mănăstirea Lupșa*, în AMN, 1979, p. 621 – 631.
 15. Viorel Țigu-Longin Oprea, *Mănăstirea Săraca*, București, 1971. Forma dreptunghiulară a absidelor se întâlnește mai ales în Serbia în sec. XIII (Morača, 1252) și sec. XIV (biserica Sf. Atanasie din Lešak 1307 – 1315), fiind reluată apoi în Muntenegru (Dobrilovina, Kablar, Tronoše – toate din secolul XVI).
 16. Eugenia Greceanu, *Un tip singular al arhitecturii feudale românești: biserica Adormirea Maicii Domnului din Lipova, jud. Arad*, în MN, III, 1976, p. 279 – 288. Remarcăm în treacăt că tipul arhitectonic al Lipovei nu este „singular”, deoarece Săraca (și probabil Mrăcunea) – tot în Banat, aparțin aceluiași tip.
 17. L. Chișescu și Anca Păunescu, *Șantierul arheologic Piua-Pietrei, jud. Ialomița*, comunicare la cea de-a XIV-a sesiune anuală de rapoarte privind cercetările arheologice din anul 1979. Tulcea, 21 martie 1980.
 18. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Prohota*, în MMS, 1977, nr. 7 – 9, p. 586 – 599.
 19. Sistemul arcelor diagonale este mai vechi, soluția aceasta fiind de regăsit în arhitectura arabă ca și în cea caucaziană încă din sec. IX – X, dar trebuie subliniat că toate arcurile se află la același nivel, iar efectul, doar parțial de ordin structiv, are mai degrabă un caracter ornamental. Doar în Moldova arcele diagonale sunt etajate, cu consecința, foarte importantă din punct de vedere structiv, a reducerii diametrului turlei.
 20. Marius Porumb, *Bisericele din Feleac și Vad*, București, 1968. Biserica din Vad a fost restaurată în anii 1972 – 1974.
 21. Al. Lapedatu, *O biserică a lui Ștefan cel Mare în Țara Românească*, în BCMI, 1910, p. 107 – 109. De observat că biserica Sf. Paraschiva, înălțată de Ștefan cel Mare în Râmniceu Sărat, datează din anii 1473 – 1481, numărându-se printre primele ctitorii ale gloriosului domnitor. Refăcută de Constantin Brâncoveanu, în 1704, avariata apoi de cutremure, a fost reconstruită în 1898 – 1899.
 22. Corneliu Ionescu, *Un aspect necunoscut al relațiilor moldo-muntene. Ctitorii din timpul domniei lui Ștefan cel Mare la Târgoviște*, în Valahica, Târgoviște, 1972, p. 345 – 351.
 23. Jose Puig i Cadafalch, *Le premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen au X-e siècle*, Paris, 1928; idem, *Les périodes successives de l'influence byzantine en occident. Premier art roman. Architecture Mudejar. Eglises de Moldavie* în *Mélanges offerts à Charles Diehl*, II, Paris, 1930.
 24. Supra, nota 10.
 25. În general, biserica din Dolhești Mari a fost atribuită hatmanului Șendrea (ante 1481). Primul cercetător care a considerat-o mai veche și că exista la începutul secolului al XV-lea este N. Grigoraș: *Date și observații asupra unui vechi monument de arhitectură feudală din Moldova (Dolhești Mari)*, în BMI, 1972 p. 40 – 44. Împărțind datarea propusă de N. Grigoraș, nu credem că biserica ar fi fost inițial catolică.
 26. Descoperirea a fost făcută în vara anului 1981 de către arheologii Lia și Adrian Bătrâna, cărora le mulțumim și pe această cale pentru comunicarea rezultatelor.
 27. Supra, nota 14.
 28. Marius Porumb, *O veche ctitorie românească – biserica din Cicău (jud. Alba)*, în AMN, 1976, p. 285 – 290.
 29. Gheorghe Arion, *Sculptura gotică din Transilvania*, Cluj, 1974.
 30. Supra, nota 3.
 31. Sorin Ulea, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în SCIA, 1964, nr. 2, p. 235 – 263. Între timp, de la publicarea acestui articol, s-a demonstrat, după cum s-a văzut, că Gavril Uric a fost precedat de Teofil, Mihul de la Crișul Alb, Grozie și de alți artiști autohtoni.
 32. Ecaterina Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique des absides des églises à Râu de Mori et Densuș*, în RRHA, 1976, p. 81 – 91.
 33. A. Grabar, *Les croisades de L'Europe Orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 19 – 27.
 34. S. Ulea, *Gavril Ieromonah, autorul frescelor de la Bălinești*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 419 – 461.
 35. Avariata de marele incendiu din 1689, imaginea Maicii Domnului de la Brașov a fost restaurată în vara anului 1971 de un colectiv de restauratori trimis de Istituto Centrale del Restauro din Roma: Laura Sbordoni Mora și Paolo Mora, coordonatori, Maria Pia Gazzola, Carmen del Valle, Claudia Cornaggia, Jacqueline Bruckhardt.
 36. Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969.

37. G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, București, 1982.
38. Victor Roth, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen in Siebenbürgen*, I. *Goldschmiedearbeiten*, Sibiu, 1922; Iulius Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973.
39. Teodora Voinescu, *Cea mai veche operă de argintărie din Moldova*, în SCIA, 1964, nr. 2, p. 265 – 289.
40. Barbu Slătineanu, *Studii de artă populară*, București, 1972, p. 298 – 307; Corina Nicolescu și Paul Petrescu, *Ceramica românească tradițională*.
41. Elena Busuioc, Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Mittelalterliche Kachelofenarten in den rumänischen Fürstentümern (XIV – XV. Jahrhundert)*, în *Dacia*, N.S., 1979, p. 275 – 306.
42. Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Mărturii de civilizație medievală românească*, București, 1979.

SECOLUL AL XVI-LEA

Bibliografie: Gheorghe ANGHEL, *Cetăți medievale din Transilvania*, București, 1972; G. BALȘ, *Bisericele și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în BCMI, 1928; B. NAGY MARGIT, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970; Petru COMARNESCU, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei, Suceava*, 1962; Vasile DRĂGUT, *Arta gotică în România*, București, 1979; Paul HENRY, *Les églises de la Moldavie du nord des origines à la fin du XVI-e siècle*, Paris, 1930; Grigore IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963; Nicolae IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, I – II, București, 1934 – 1936; Ștefan METEȘ, *Zugravii bisericilor române*, în ACMIT, 1926 – 1928; Ștefan OLTEANU, Constantin ȘERBAN, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969; G. OPRESCU, *Bisericele cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1957; Ștefan PASCU, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea*, București, 1954; idem, *Voievodatul Transilvaniei*, I – II, Cluj, 1971 – 1979; Victor ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905; idem, *Geschichte der deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908; Gh. SEBESTYÉN, V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIV-e siècle*, Paris, 1928; idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle. Nouvelles recherches*, Paris, 1929; idem, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932; Virgil VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959; idem, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, 1974; Mira VOITEC-DORDEA, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, București, 1976*.

Note

1. Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la Sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1941; Virgil Căndea, Constantin Simionescu, *Mont Athos – présences roumaines*, București, 1979.
2. Constanța Modoran și Ion Chicideanu, *Cercetări și rezultate la mănăstirea Bradu*, în BOR, 1976, nr. 9 – 12, p. 997 – 1004.
3. Walter Horwath, *Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen*, I – IV, Sibiu, 1931 – 1940; G. Oprea, *Bisericele cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1956; Iuliana Fabritius-Dancu, *Cetăți țărănești săsești din Transilvania*, Sibiu, 1980.
4. Fortificațiile bisericilor din zonele de colonizare secuiască nu au făcut încă obiectul unei cercetări monografice. Cele mai multe știri se află în lucrarea lui Orbán Balász, *A székelyföld leírása*, I – VI, 1868 – 1873.
5. Hermann Fabini, *Restaurarea unui valoros monument al arhitecturii civile din timpul Renașterii din Transilvania: casa Schuller din Mediaș*, în MIA, 1976, nr. 1, p. 39 – 42.
6. Ana Maria Orășanu, *Une maison patricienne de Bistrița au XVI-e siècle „la maison de Ion Zidaru”*, în R.R.H., 1976, nr. 1, p. 57 – 69.
7. Al. Lapedatu, *Cercetări istorice cu privire la meșterii bisericilor moldovene din secolul al XVI-lea*, în

* Bibliografie suplimentară: Vasile Drăguț, *Arta creștină în România*, București, 1989; Grigore Ionescu, *Arhitectura în România de-a lungul veacurilor*, București, 1982; Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, București, 1987 (TS).

- BCMI, 1912, p. 25; idem, *Ioan Zidarul lui Petru vodă Rareș*, ibidem, p. 83 – 86.
8. Cu ocazia lucrărilor preliminare restaurării, castelul Criș a fost supus unei temeinice cercetări de arhitectură (arh. Sanda Ignat), arheologie (Mariana Beldie) și istoria artei, o parte din rezultate fiind publicate de Liana Tugeanu, *Profilatura și sculptura decorativă de Renaștere de la castelul din Criș*, în MIA, 1980, nr. 2, p. 81 – 87.
 9. Casa domnească de la mănăstirea Slatina a fost restaurată în anii 1972 – 1974, șef de proiect fiind arh. Virgil Polizu, căruia i se datorează și descoperirea mărcilor de arhitectură că acest edificiu avea etaj.
 10. Dinu V. Rosetti, *Curtea Veche*, în *Bucureștii de odinioară*, București, 1959, p. 147 – 170; C. C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, ediția a II-a București, 1979, p. 50 – 56.
 11. Cristian Moisesescu, *Târgoviște. Monumente istorice și de artă*, București, 1980, p. 35 – 64.
 12. Cu privire la curțile domnești și boierești, menționăm lucrarea Corinei Nicolescu, *Case, conace și palate vechi românești*, București, 1979.
 13. Pentru arhitectura Renașterii în Transilvania, se va vedea și B. Nagy Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970.
 14. Herbert Kreft – Jürgen Soenke, *Die Wesserrenaissance*, Hameln, 1964.
 15. Godfrey Goodwin, *A history of Ottoman architecture*, Londra, 1971; Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, Londra, 1971.
 16. Emil Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, București, 1967.
 17. Luminița Munteanu și Mariana Beldie-Dumitrache, *Rezultatele cercetărilor arheologice la biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului – etapa 1975*, în MIA, 1976, nr. 1, p. 52 – 56.
 18. Pentru a fi pusă la adăpost de apele unui lac de acumulare, biserica schitului Ostrov a fost ridicată pe verticală cu 4,85 m., performanță tehnică realizată pe baza unui proiect întocmit în cadrul Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” (arh. A. Teodorescu, ing. Gh. Dobrescu), coordonarea lucrărilor de șantier și finisarea proiectului operațiunii ing. E. Săftoiu, constructor fiind ing. Const. Panco.
 19. Eugenia Greceanu, *Pătrunderea influențelor de tradiție bizantină în arhitectura bisericilor românești din Transilvania (până la sfârșitul veacului al XVI-lea)*, în SCIA, 1972, nr. 2, p. 207 – 214.
 20. Mircea Iliescu, *Mănăstirea Hlincea*, în BMI, 1971, nr. 1, p. 63 – 68.
 21. N. Grigoraș, *Biserica Aroneanu*, în MMS, 1967, nr. 7 – 8, p. 521 – 541; idem, *Meșterii constructori ai bisericii fostei mănăstiri Aroneanu*, în MMS, 1973, nr. 5 – 6, p. 592 – 594.
 22. Mircea Iliescu, *Biserica domnească din Caracal*, în *Drobeta*, 1976, p. 154 – 167.
 23. Vasile Drăguț, *Un portret necunoscut al lui Mihai Viteazul. Însemnări privind biserica din Oena Sibiului*, în BMI, 1972, nr. 4, p. 60 – 62.
 24. Emil Lăzărescu, *Despre biserica fostei mănăstiri Căluu și locul ei în evoluția arhitecturii religioase din Țara Românească*, în PVAR, I, 1970, p. 327 – 349.
 25. Ioana Grigorescu, *Cercetări la biserica mănăstirii Secu și propuneri de reconstituire*, în BMI, 1972, p. 30 – 39.
 26. Pavel Chihai, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab*, București, 1976, p. 187 – 194.
 27. Ioana Coltofeanu, *Sculptura crucilor de mână din Moldova secolului al XVI-lea*, lucrare de diplomă la Institutul de arte plastice „N. Grigorescu”, 1978.
 28. La bibliografia acestui capitol adăugăm: Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1971; C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978; Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania*, Cluj-Napoca, 1981.
 29. Reamintim că cel care a demonstrat pentru prima oară importanța picturilor exterioare ale bisericii Sf. Gheorghe din Hârlău a fost Sorin Ulea în *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în SCIA, 1963, nr. 1, p. 57 – 93.
 30. J. Strzygowski, *Origin of Christian Church Art*, Oxford, 1923, p. 159 – 161.
 31. Gabriel Millet and D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, Londra, 1936, p. 175 – 176.
 32. A. Grabar, *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, p. 365 – 383.
 33. Vasile Drăguț, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în SCIA, 1965, nr. 1, p. 75 – 101; idem, *O pictură murală exterioară regăsită la Baia*, în MIA, 1975, nr. 1, p. 59 – 60.
 34. J. Strzygowski, *Kunstschätze der Bukovina*, în *Die Zeit*, Viena, 13 aug. 1973.
 35. Henri Focillon, *L'art roumain*, în *L'illustration*, Paris, 1929.

36. André Grabar, *Roumanie – églises peintes de Moldavie*, UNESCO, 1962, p. 5.
37. Vasile Drăguț, *Humor*, București, 1973.
38. Bogdana Irimia, *Datarea picturilor murale de la Părhăuți*, în MIA, 1974, nr. 2, p. 66 – 72.
39. Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maeștrul frescelor de la Arbore*, București, 1969.
40. Paul Philippot, *Die Wandmalerei*, Viena-München, 1972, p. 60.
41. Picturile din paraclisul Bistriței au fost scoase de sub varul care le-a acoperit vreme îndelungată și restaurate de Tatiana Pogonat: *Restaurarea picturilor murale din paraclisul mănăstirii Bistrița-Neamț*, în MIA, 1976, nr. 1, p. 86 – 89.
42. Petru Comarnescu, *Voroneț*, București, 1959 (lucrarea cu cea mai bogată ilustrație din câte au fost consacrate până acum celebrului monument); Maria Ana Musicescu și Sorin Ulea, *Voroneț*, București, 1969.
43. Marius Porumb, *Icoane din Maramureș*, Cluj, 1975.
44. Ion Istudor, *Considerații tehnice asupra lucrărilor de restaurare a picturii de la Galata*, în BMI, 1970, nr. 3, p. 57 – 60.
45. M. A. Musicescu și M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1958.
46. Victor Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în MMS, 1964, nr. 5 – 6, p. 206 – 228.
47. Alexandru Efremov, *Ion și Sofronie zugrăvi de icoane*, în RM, 1969, nr. 2, p. 84 – 88.
48. Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, București, 1980, p. 155 – 163.
49. Vasile Drăguț, *Mihai Viteazul protector al artelor*, în *Secolul 20*, 1975, nr. 9.
50. N. Iorga, *Socoteliile Brașovului în veacul al XVII-lea*, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secției istorie*, XXI, p. 243, 248.
51. Pentru altarele poliptice din Transilvania a se vedea și Radocsay Denes, *A középkori magyarország táblakepei*, Budapesta, 1955 (indice și bibliografie pentru fiecare piesă).
52. În ultimul deceniu, foarte multe altare poliptice (Beia, Fișer, Bruiu, Hălchiu, Roadăș, Mediaș, Biertan, Dupuș, Șorostin, etc.) au fost restaurate, în cadrul atelierului de specialitate din Brașov, de către Gisela Richter.
53. Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările române*, București, 1970.
54. G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, București, 1982.
55. Victor Roth, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbe in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908; Julius Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957; Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV – XIX)*, București, 1968; Marin Matei Popescu, *Podoabe medievale în Țările Române*, București, 1970; Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973.
56. Florentina Dumitrescu, *Sculptura medievală*, în *Arta lemnului la români*, București, 1975, p. 22 – 33; Andrei Pănoiu, *Mobilierul vechi românesc*, București, 1975; B. Nagy Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970.

SECOLUL AL XVII-LEA

Bibliografie: Gheorghe ANGHEL, *Cetăți medievale din Transilvania*, București, 1972; G. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XII-lea și al XIII-lea*, București, 1933; B. NAGY MARGIT, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970; B. NAGY MARGIT, *Várak, kastélyok, udvárházak ahogy a régiék látták*, București, 1973; Ana DOBJANSCHI – Victor SIMION, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, București, 1979; Vasile DRĂGUȚ, *Arta gotică în România*, București, 1979; Vasile DRĂGUȚ, Nicolae SÂNDULESCU, *Arta brâncovenească*, București, 1971; N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia*, III, în BCMI, 1932; Grigore IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965; Nicolae IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, I – II, București, 1934 – 1936; Kelemen Lajos, *Művészettörténeti tanulmányok*, București, 1977; Ștefan METEȘ, *Zugrăvii bisericilor române*, în ACMIT, 1926 – 1928; Corina NICOLESCU, *Case, conace și palate vechi românești*, București, 1979; Ștefan OLTEANU, Constantin ȘERBAN, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969; G. OPRESCU, *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1957; Victor ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905; idem, *Geschichte des*

deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen, Strassburg, 1908; Gh. SEBESTYÉN, V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963; I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932^{*)}.

Note

1. Vasile Drăguț, *O epocă artistică uitată: epoca lui Miron Barnovschi*, în BMI, 1973, nr. 1.
2. Vasile Drăguț, *Biserica-culă din Cernesti*, în Drobeta, IV., 1980, p. 17 – 25.
3. * * * *Călători străini despre țările române*, VI, București, 1976, p. 119.
4. Casa domnească fusese prevăzută cu un foișor cu arcade, la care conducea scara de acces la etaj, conform studiului întocmit de Maria și Alexandru Miltescu, *Câmpulung-Muscel, repere arhitecturale înscrise în cronică secolului al XIX-lea*, în MIA, 1980, nr. 2, p. 63.
5. Gh. I. Cantacuzino, Victor Popa, *Cercetarea și restaurarea unei case din ansamblul fostei curți domnești din Câmpulung*, în MIA, 1978, nr. 2, p. 71 – 76.
6. * * * *Călători străini despre Țările Române*, VI, București, 1976, p. 149.
7. Imaginea străzii «Între coloane» din Tulcea este păstrată de un evocator peisaj datorat pictorului Nicolae Dărăscu.
8. Virgil Antonescu, *Hanul Domnescu din Suceava*, în MISLR, 1969, p. 99 – 121.
9. Răzvan Theodorescu, Ioan Oprea, *Piatra Trei Ierarhilor*, București, 1979.
10. Afectată de numeroase intervenții de-a lungul timpului, biserica mănăstirii Putna își datorează înfățișarea actuală lucrărilor de restaurare întreprinse de Direcția Monumentelor Istorice în anii 1970 – 1972, autorii proiectelor fiind arh. Ioana Grigorescu și arh. Virgil Antonescu.
11. Monument restaurat, pe baza proiectelor lui Paul Felican, în anii 1974 – 1976.
12. Monument restaurat în anii 1974 – 1976, șef de proiect fiind arh. Nicolae Diaconu.
13. Grav modificată în secolul trecut, când a dobândit o expresie neogotică, biserica Radu Vodă a fost restaurată de arh. Ștefan Balș, în anii 1967 – 1974 (Ștefan Balș, *Restaurarea bisericii Radu Vodă*, București, în MIA, 1975, nr. 1, p. 45 – 48).
14. Voica Maria Pușcașu, *Date noi cu privire la evoluția ansamblului de arhitectură medievală de la Strehaia*, în BMI, 1970, nr. 3, p. 27 – 36.
15. Ștefan Balș, *Restaurarea mănăstirii Gura Motrului*, în MISLR, 1964, p. 91 – 113.
16. Ștefan Balș, *Biserica Sf. Gheorghe din Pitești*, în MIA, 1976, nr. 2, p. 62 – 64.
17. Vasile Drăguț, *O pictură murală laică din Sibiu la 1631*, în SCIA, 1962, nr. 2, p. 398 – 403.
18. Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980.
19. Teodora Voinescu, *Pârnu Mutu zugravu*, București, 1968.
20. Temeinice studii privind activitatea artistică a lui Constantin și a colaboratorilor săi a întreprins în ultimii ani Anca Vasiliu (*Constantin și „școala de zugrăvie” de la Hurez*, lucrare de diplomă în manuscris la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, București, 1979).
21. Charles Diehl, *Impressions de la Roumanie*, în *Revue des deux mondes*, Paris, 15 iunie 1924, p. 844.
22. G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, București, 1982; idem, *Școala miniaturistică de la Dragomirna*, în BOR, 1968, nr. 3 – 4, 7 – 8, 9 – 10, 11 – 12, 1969, nr. 1 – 2; idem, *Anastasia Crimca*, București, 1972; idem, *Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei (1648 – 1668)*, București, 1974.
23. Dragoș Morărescu, *Un xilograf necunoscut al lui Matei Basarab, arhimandritul Ioan*, în Arta, 1981, nr. 9, p. 3 – 4.
24. Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970.
25. Victor Roth, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908; idem, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. I. Goldschmiedearbeiten*, I – II, Sibiu, 1922; Julius Bielez, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957; Corina Nicolescu, *Argintăria laică și*

religioasă în Țările Române (sec. XIV – XIX), București, 1968; Marin Matei Popescu, *Podoabe medievale în Țările Române*, București, 1970; Viorica Guy Marica, *Sebastian Hann*, Cluj, 1972; Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973.

26. Vasile Drăguț, Nicolae Săndulescu, *Arta brâncovenească*, București, 1971; Florentina Dumitrescu, *Sculptura medievală*, în *Arta lemnului la români*, București, 1975, p. 22 – 33; Andrei Pănoiu, *Mobilierul vechi românesc*, București, 1975; B. Nagy Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970.

SECOLUL AL XVIII-LEA

Bibliografie: Gheorghe ANGHEL, *Cetăți medievale din Transilvania*, București, 1972; G. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933; Victor BRĂTULESCU, *Biserici din Maramureș*, în BCMI, 1941; B. NAGY MARGIT, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970; B. NAGY MARGIT, *Várak, kastélyok, udvárházak ahogy a régiék lának*, București, 1973; Vasile DRĂGUȚ, Nicolae SĂNDULESCU, *Arta brâncovenească*, București, 1971; N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia*, IV, în BCMI, 1936; Grigore IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965; Nicolae IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, I – II, București, 1934 – 1936; Kelemen LAJOS, *Művészettörténeti tanulmányok*, București, 1977; Ștefan METEȘ, *Zugravii bisericilor române*, în ACMIT, 1926 – 1928; Corina NICOLESCU, *Case, conace și palate vechi românești*, București, 1979; Ștefan OLTEANU, Constantin ȘERBAN, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969; Victor ROTH, *Geschichte der deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908; Gh. SEBESTYÉN, V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963; I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932^{*)}.

Note

1. La data redactării acestei lucrări, palatul din Buzău se afla în curs de restaurare, autorul proiectului general de intervenție fiind arh. Nicolae Diaconu. Potrivit unei pisanii săpate în piatră, palatul a fost construit în vremea lui Constantin Brâncoveanu, episcop fiind Ioasaf. Știind că Ioasaf a păstorit în anii 1708 – 1716 și că Brâncoveanu a fost scos din scaun în martie 1714, rezultă că zidirea palatului s-a săvârșit între anii 1708 – 1713.
2. Radu Crețeanu, Sarmiza Crețeanu, *Culele din România*, București, 1969; Iancu Atanasescu, Valeriu Grama, *Culele din Oltenia*, Craiova, 1974.
3. Mihai Ispir, *Ratoșele din Moldova*, în MIA, 1976, nr. 1, p. 21 – 32.
4. Monumentul a fost restaurat pe baza proiectelor întocmite de arh. Ștefan Balș.
5. Vasile Drăguț, *Mănăstirea Văcărești și locul ei în contextul artei din Țara Românească*, în BMI, 1971, nr. 2, p. 31 – 37; Liviu Rotman, *Mănăstirea Văcărești – note istorice*, în MIA, 1974, nr. 2, p. 3 – 7; Liana Biliurescu, *Cercetarea, restaurarea și punerea în valoare a monumentului*, în MIA, 1974, nr. 2, p. 8 – 20.
6. Monument restaurat, împreună cu incinta fortificată, în anii 1973 – 1981, autorul proiectelor fiind arh. Nicolae Diaconu.
7. Viorel Gh. Țigu, Longin I. Oprea, *Mănăstirea Săraca*, București, 1971.
8. Ion B. Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973.
9. Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, București, 1978.
10. V. Țigu, *Zugravul Nedelcu Popovici*, în BMI, 1971 nr. 2, p. 67.
11. E. Arădeanu, L. Emandi, T. Bodogae, *Mănăstirea Hodoș-Bodrog*, Arad, 1980, p. 107 – 154 (autorii cred că picturile de la Hodoș-Bodrog ar putea fi datate în secolul XVII, p. 108).
12. Ioan Godea, Ioana Cristache Panait, *Monumente istorice bisericesti din eparhia Oradiei. Bisericile de lemn*, Oradea, 1978 (indice).
13. Ibidem, indice.

^{*)} Bibliografie suplimentară: Grigore Ionescu, *Arhitectura în România de-a lungul veacurilor*, București, 1982; Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, București, 1987 (TS)

^{*)} Bibliografie suplimentară: Grigore Ionescu, *Arhitectura în România de-a lungul veacurilor*, București, 1982; Tereza Sinigalia, *Arhitectura fortificată în epoca lui Matei Basarab*, în SCIA, 1985, p. 38-67; idem, *Johann Weiss et les monuments de la Valachie*, în RRHA, 1985, p. 43-64; Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, vol. I, București, 1987; * * * *Arta în Țara Românească de la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu*, catalog Muzeul Național de Artă al României, 1992 (TS).

INDICE DE NUME, DE LOCURI GEOGRAFICE ȘI DE MONUMENTE ISTORICE ȘI DE ARTĂ

A

Aachen (Germania): dom: 74; placheta heraldică: 109
 Abasid, califatul: 62
 Abbevillian, epocă din paleoliticul inferior: 15
 Acâș (jud. Satu Mare), bazilică romanică: 72
 Acheulean, epocă din paleoliticul inferior: 15
 Ada-Kaleh, insulă, cetate: 323
 Adam (jud. Galați), biserica fostei mănăstiri, iconostasul: 361
 Adamclisi (jud. Constanța) Tropaeum Traiani: bazilică: 51; monumentul triumfal: 48; oraș: 50
 Adămuș (jud. Mureș), biserică reformată: 235, 286
 Aedes Augustalium, în Ulpia Traiana: 46
 Aegyssus (azi Tulcea), castru: 50
 Afendico-Vrontohion (Mistra, Grecia), biserica mănăstirii: 83
 Afumați (jud. Ilfov), biserica: 282
 Agapia, mănăstire (jud. Neamț): cruce: 205, 247; icoană: 224; tetraevanghel: 306, 315
 Agapie din Chișinău, copist: 354
 Agârbiciu (jud. Cluj), tripticul de la: 229
 Aghireșu (jud. Cluj), castel: 178
 Agighiol (jud. Tulcea), tezaur dacic: 37, 38
 Agnita (jud. Sibiu): cetate sătească: 118; ladă de breaslă: 318
 Ahtum, căpetenie bănățeană: 62, 64
 Aita Mare (jud. Covasna), biserică reformată: 176
 Aiud (jud. Alba): argintari: 108; cetate orășenească: 82, 116, 173; biserica reformată: 134
 Alba Iulia: bazilică: 65; biserica din Maieri: 334; biserica rotundă: 63; catedrala romano-catolică: 67, 73, 74, 76, 235, 342; capela Lázó: 202; monument funerar: 138, 139; sarcophage: 202; ceramică de tip Dridu: 61; cetate: 173, 254; epitaf de la: 94; epoca migrațiilor: 55; liturghierul de la: 163; mănăstire ortodoxă: 233; oraș: 73; reședință episcopală: 177; tiparnițe: 253
 Albotă, Petre, logofăt: 244
 Alexandru cel Bun, domn al Moldovei: 112, 118, 124, 125, 128, 131, 134, 141, 142, 143, 157, 158, 166, 167, 184, 185, 221, 228, 232
 Alexandru cel Mare, împărat: 38
 Alexandru II Mircea, domn al Țării Românești: 226, 227, 243, 245, 246
 Alexandru Lăpușneanu, domn al Moldovei: 172, 174, 177, 179, 185, 186, 204, 227, 228, 241, 247
 Alexandru, fiul lui Ștefan cel Mare: 159
 Almăj (jud. Caraș-Severin), cetate: 113
 Almăj (jud. Dolj): biserica Sf. Voievozi: 334; culă: 327
 Alpatov, Mihail, istoric de artă: 213
 Alpi, munți, zonă: 164
 Altamira, peșteră în Spania: 16
 Altenberger, casa: 122, 177
 Altenberger, Toma, patrician din Sibiu: 122
 Altini, Eustatie, pictor: 356
 Ațina (jud. Sibiu), biserica ev. cristelnița: 163
 Ana, soția lui Alexandru cel Bun: 221
 Anania din Suceava, zugrav: 352
 Anastase, zugrav: 351
 Anastasius I, împărat bizantin: 53, 55
 Anatolia: 19

Andreas, meșter pietrar: 122, 134, 199
 Andrei Abaza, piatră de mormânt: 341
 Andrei al II-lea, rege arpadian: 68, 69
 Andrei, episcop, lespede de mormânt: 94
 Andrei, zugrav: 301, 344, 348
 Angelescu, Șerban: 140
 Anghel, Gheorghe: 368, 369, 371, 373, 375, 377
 Anghelina, fiica doamnei Despina: 241
 Angora, bătălia de la: 111
 Aninoasa-Muscel (jud. Argeș) mănăstire: 298, 333, 334
 Antim, Ivireanu, mitropolit: 332
 Antim, mănăstire: v. București
 Antonescu, Teohari: 367
 Antonescu, Virgil: 376
 Antonie din Popești, domn al Țării Românești: 297
 Antonius, meșter cioplitor: 250
 Apa (jud. Satu Mare): topoare cu disc: 28
 Apaffy Gheorghe, sarcofag al lui: 284
 Apahida (jud. Cluj): tezaur gepidic: 57; vase: 38, 57
 Apoldul Mare [de Sus] (jud. Sibiu), potir: 248
 Apollo Tămăduitorul, statuie: 343
 Apolodor din Damasc, constructor: 45, 51
 Apșa (jud. Maramureș): 80
 Apulum (Alba Iulia): 46; opaițe: 56; statui: 47
 Apusenii (munți): 25, 347
 Arad: cetate: 173, 324; turnătorie în bronz: 163
 Arădeanul, Eugen: 370, 377
 Arbore (jud. Suceava): biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul: 183; curtea boierească: 180
 Arbore, Luca, pârcaș: 183, 220
 Archita (jud. Mureș), biserica ev. fortificată: 176
 Arcimboldo, pictor: 248
 Argedava, cetate dacică identificată pe Argeș la Popești, (jud. Giurgiu): 36, 43
 Arhip, Ionită, copist: 354
 Aries, râu: 124
 Arion, Gheorghe: 369, 372
 Ariușd (jud. Covasna), ceramică, sit arheologic: 18, 26
 Armășeni (jud. Harghita): altar poliptic: 239; biserica: 182
 Armășoia (jud. Vaslui), aplice pentru tolbă: 36
 Arnota (jud. Vâlcea), mănăstire: analoghion: 320; biserica: 294; icoane pe lemn: 294; iconostas: 319; pictură murală: 294; stegnic: 320
 Aron, Petru, domn al Moldovei: 196
 Aroneanu (sat lângă Iași), biserica Sf. Nicolae: 196, 198
 Arutela, castrul (Poiana Bivolari – Călimănești, jud. Vâlcea): 47
 Asenovgrad (Bulgaria): 85
 Asia Mică: 33
 Aslanapa, Oktay: 374
 Asparuh, căpetenie bulgară: 56
 Atanasescu, Iancu: 377
 Atanasie, episcop: 224
 Atena (Grecia), Muzeul Bizantin, tetraevanghel: 308
 Athanaric, căpetenie vizigotă: 52
 Athos (munte): 186, 189, 241, 247, 306, 344
 Attalos, martir: 52
 Ațel (jud. Sibiu): amenajări defensive: 118; biserica evanghelică: 89; potir: 248; strană: 250; ușa: 249
 Augsburg: 314, 357
 Aurelian, împărat roman: 49

Aurignacian, cultură în paleoliticul superior: 15
Austria (școala Dunării din): 156, 157, 236, 239
Autun (Franța), portalul catedralei: 104
Avrig (jud. Sibiu): picturi: 350, 353; reședință: 330
Axente Sever (jud. Sibiu): biserica ev. fortificată: 175; potir: 248
Axiopolis, castru, cetate (Cernavodă, jud. Constanța): 50, 63

B

Babele, mănăstirea, Neajlov (jud. Ilfov): 126
Babeș, Mircea: 367
Bacău: biserica mănăstirii franciscane: 134; biserica Precista: 137; curte fortificată: 119, 173; evangheliarul de la: 162; panaghia: 166; paraclisul curții domnești: 130
Bagdad (Irak), califatul din: 62
Bahnea (jud. Mureș), castel-reședință: 328
Baia (jud. Suceava): biserica Adormirii, picturi murale: 213, 218; biserica rom. cat., pietre funerare, fragmente de pictură murală: 134, 137, 152; broderii: 167; ceramică: 167, 168
Baia de Criș (jud. Hunedoara), statui de piatră: 37
Baia de Fier (jud. Gorj): biserica, sculptură, pictură: 339, 350; stațiune din paleoliticul mijlociu: 15
Baia Mare (jud. Maramureș): biserica hală Sf. Ștefan: 134; grup de argintari și aurari: 244
Bakšić, Petru Bogdan, călător: 257
Balamuci, schit (Situru, jud. Ilfov): 334, 339, 361
Balász, Orbán: 373
Balcani: 56, 182, 213, 327
Balcanică (peninsulă): 33, 41, 56, 63, 82, 111, 172, 263, 314, 331
Balica, hatman: 194
Balica, mănăstire dispărută: 327
Balș, Gheorghe: 5, 9, 92, 135, 365, 369, 371, 373, 375, 377
Balș, Gheorghe, restaurator, istoric de artă: 5, 92
Balș, Lupu, piatră de mormânt: 341
Balș, Pulcheria, piatră de mormânt: 341
Balș, Ștefan: 376, 377
Balș, Teodor, piatră de mormânt: 341
Balta Verde (jud. Mehedinți), ceramică: 32
Baltazar, Apcar: 302
Baltica (mare): 87
Banat: 30, 51, 61, 62, 63, 64, 67, 79, 81, 88, 93, 105, 113, 172, 173, 322, 323, 336, 348, 349, 352
Banja (Iugoslavia), epitrahil: 309
Banloc (jud. Timiș), iconostas: 349
Baraschi, Silvia: 368
Baraski, Maler, pictor: 291
Bardejov (Slovacia), oraș: 123
Barnea, Ion: 366, 367
Barnovschi, mănăstire: v Iași
Barnovschi, Miron, domn al Moldovei: 256, 257, 258, 261, 270, 283, 289, 311
Bartesch, Igell, meșter argintar: 316
Bartolomeu (încorporat orașului Brașov): biserica: 74; cetate de refugiu: 70; console: 77
Baru Mare (jud. Hunedoara), biserica: 352
Basarab I întemeietorul: 79, 82, 84, 97
Basarabi (jud. Dolj), ceramică: 32, 33
Basarabi, dinastie: 91, 302
Basarabia: 338, 351, 352
Basarabi-Murfatlar (jud. Constanța), complex monastic rupestriu: 64
Batariuc, Parasciva Victoria: 168
Bathory, Andrei, cardinal: 233
Bathory, Sigismund, principe transilvănean: 197
Bathory, Ștefan, rege al Poloniei: 229
Baumann, H. Victor: 367
Bayezid al II-lea, sultan, geamie în Istanbul: 191

Bayezid I Yıldırım (Fulgerul), sultan: 81, 111, 208
Bazna (jud. Sibiu): biserica ev.: 199; clopote de bronz: 108; strană: 250
Băgaciu (jud. Mureș) biserica ev.: altarul poliptic: 237; pictură: 235; potir: 164, 248; statui: 201; strană: 250
Băiceni (jud. Iași), tezaur dacic: 37
Băjescu, Mareș, mare ban: 256, 297
Băjeșii (jud. Argeș): biserica, pictură murală: 256, 273, 277, 296, 297; casele: 264; curte fortificată: 256; turn-clopomiță: 256
Bălăceanu, Nedelcu, vornic: 226
Bălăceni, boieri: 280
Bălănești (jud. Neamț): biserică: 337, 340; hanul: 331
Bălănești (jud. Vâlcea), biserică, iconostas: 319
Bălea, cneaz: 97
Bălea, voievod: 102
Bălgrad, azi Alba Iulia: 252
Bălinești (jud. Suceava): biserica Sf. Nicolae: 130, 135, 149, 167, 269; iconostas: 361; pictură murală: 148, 149, 150, 223; pietre funerare: 138, 283
Bălteni (jud. Ilfov), biserică: 189, 198
Bătrâna, Adrian: 368, 369, 371, 372
Bătrâna, Lia: 368, 369, 371, 372
Bărlad (jud. Vaslui): biserica: 132; fortificații: 115
Bărnova, mănăstirea (jud. Iași): 258, 270, 272, 280; casa egumenească: 261; fortificații: 257, 267; piatră de mormânt: 284; stema Moldovei: 283
Bărsău (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă, pictura: 233
Bârsești (jud. Vrancea), aplice pentru tolbă: 36
Batca Doamnei, lângă Piatra Neamț (jud. Neamț): cetate dacică: 43; cetate feudală: 68, 70
Begler, Johannes, meșter: 250
Beia (jud. Brașov): altar poliptic: 236, 237; biserica ev. fortificată: 176; clopot: 164
Beiuș (jud. Bihor), biserica ortodoxă: 336
Beiuș, depresiune: 27
Beldie Dunătrache, Mariana: 368, 370, 374
Belgrad (Iugoslavia): muzeu, broderii: 208, 239; universitate: 100
Bender, raiaua turcească a Tighinei: 173
Benedek din Cluj, meșter pietrar: 281, 285
Benedict din Juc, potirul dăruit de: 248
Bengești (jud. Gorj), biserica ortodoxă: iconostas: 361; ușă: 362
Benndorf, O.: 367
Berbești (jud. Gorj), biserica, tablou votiv: 352
Berca (jud. Buzău), mănăstire: biserica: 279; decorație sculptată: 268, 282; uși: 320
Berciu, D.: 366
Berheci (jud. Vaslui), fortificație: 115
Berini (jud. Timiș), potir: 78
Berislăvești (jud. Vâlcea): mănăstire: 333; schit: 334
Berza, Mihai: 371, 375
Berzunți (jud. Bacău), biserică: 337, 340
Bethlen, Gabriel, principe transilvănean: 252, 253, 254, 255
Bethlen, Nicolae: 255
Biborțeni (jud. Covasna), biserica ref. pictură murală: 151
Bichiș (jud. Mureș), curia: 264
Bielz, Iulius: 371, 373, 375, 376, 378
Biertan (jud. Sibiu): biserica ev.: 482; altar poliptic: 200, 238; amvon: 199; cană cu capac: 245; lespezi funerare: 284; portale: 182; strană: 250; ușă: 249; cetate țărănească: 176; capela: 234, 238; donarium: 52
Biharia (jud. Bihor), cetate: 61, 62
Biia (jud. Alba), vas de aur: 29
Bilciurescu, Liana: 377
Bistra (jud. Bihor), fostă mănăstire ortodoxă: 67
Bistrița (jud. Bistrița-Năsăud): argintari și aurari: 244, 245; atelier de mobilă: 251, 318; biserica ev.: 94, 183, 254; statui: 136; strană: 250; casa argintarului: 180; casa capitulului: 249; casa lui Ioan (Johannes) zidarul: 178; casa Peterman: 122; casă parohială: 90, 122, 123; statuia Sf. Nicolae: 200; case cu arcade (Sugălete): 266; fortificații: 117, 173; oraș: 70, 74, 122, 131, 178, 179, 186
Bistrița, mănăstirea (jud. Neamț): 118, 124, 125, 131, 132, 141, 158, 162, 178, 185; casa domnească: 123, 141, 228; ceramică: 167; icoane: 234, 288, 291; stema Moldovei: 204; turn-clopomiță: 221
Bistrița, mănăstirea (jud. Vâlcea): 127, 193, 205, 242, 243, 245, 246, 247; anafora: 247; candela: 317; cădelniță: 164; cătui: 247; ferecătura: 317; icoane: 206; paraclisul bolniței: 319; picturi murale: 207, 224, 346; ripide: 316; tablou votiv: 208
Bitoleanu, Ion: 366
Bizanț: 35, 56, 58, 62, 63, 67, 153, 171, 189, 217, 307
Bizere, familie de cneji din Banat: 113
Blaj (jud. Alba): 321, 330, 335, 347
Blasiu din Bistrița, meșter: 244
Blaumann, Eberhardt, Johann, arhitect și sculptor: 329, 330
Blidaru (jud. Hunedoara), cerate dacică: 42
Bloweber, Daniel, meșter argintar: 315
Boarta (jud. Sibiu), ulcioare rituale: 78
Bocșa (jud. Caraș-Severin) ruina castelului: 121
Bodogae, Teodor: 370, 373, 377
Boemia: 90, 123, 152, 159, 236, 266
Bogdan I, domn al Moldovei: 79, 92
Bogdan III, domn al Moldovei: 171, 184, 210, 240, 246
Bogdan, Ioan, istoric: 244
Bogdana (jud. Bacău): casă egumenească: 261; mănăstire: 257, 272; pietre funerare: 283
Bogorodica Ljeviška (Serbia), mănăstire: 83
Boian (jud. Sibiu): altar poliptic: 137; biserica ev. fortificată: 182, 204; tabernacol: 199
Boian, cultură neolitică, ceramică: 30
Boian, cultură neolitică, ceramică: 21, 22, 24
Boinești (jud. Satu Mare), stațiune din paleoliticul mijlociu: 15
Boldigara, Ottavio, arhitect italian: 173
Boldura, Oliviu: 140
Bolintin, mănăstire dispărută (jud. Giurgiu): 125
Bologa, cetatea (jud. Cluj): 81
Bongars, Jacques, călător francez: 180
Bontida (jud. Cluj): biserica ref.: 134, 340; castel: 330, 343
Bordenache, Gabriella: 366
Bordești (jud. Vrancea), biserica, pictură murală: 279, 299
Boroșneul Mic (jud. Covasna), pivnița: 264
Boroșteni (jud. Gorj), stațiune arheologică din paleoliticul mijlociu: 15
Borzești (jud. Bacău): biserică: 131; podul de piatră: 132
Bosfor, strămoare: 228, 337, 354
Botoșana (jud. Suceava): cruciulițe de piatră: 56
Botoșani (jud. Botoșani): biserica Adormirea: 185; biserica Sf. Gheorghe: 185; biserica Sf. Nicolae Popăuți: 150, 209, 362; casa Gailav: 326
Boz (jud. Alba), biserica ev. fortificată: 176, 182
Bozeș (jud. Bistrița-Năsăud), biserica ref.: 202
Bozieni (jud. Neamț), piatră funerară: 283
Brabova (jud. Dolj), culă: 327
Bradu, mănăstire (Tisău, jud. Buzău): 316; biserică de lemn: 124, 193; ceramică: 167; cetatea: 174
Bran (jud. Brașov), castel: 81, 183, 255
Brâncoveanu, Constantin, domn al Țării Românești: 253, 262, 263, 264, 265, 266, 278, 280, 281, 282, 299, 301, 302, 303, 308, 314, 316, 319, 321, 324, 325, 326, 331, 332, 333, 334, 340, 344, 345, 356, 357, 358, 359
Brâncoveniști (jud. Mureș), castelul: 178
Brâncoveni (jud. Olt), mănăstirea: 262, 308, 317
Brașov: 16, 81, 110, 122, 133, 213; biserica iezuită: 335;

381

Biserica Neagră: 133, 134, 136, 157, 159, 248; biserică parohială: 91; case: 177, 330; centru meșteșugăresc: 163, 172, 200, 244, 245, 250, 315, 316, 357; cetatea: 116, 173; cetățuia: 69; stema orașului: 245; Turnu Negru: 173

Bratei (jud. Sibiu), biserica ev. pictură murală: 155
Bratu-Pop, Anca: 370, 378
Brădeșii Bătrâni (jud. Dolj), biserica: 334, 339
Brădețu (jud. Argeș): 125, 127, 274, 293
Brăila, cetatea: 81, 112, 172, 324
Brăiloiu, Cornea, ban al Craiovei: 259, 266
Brănișteni (jud. Neamț), biserică: 183
Brătulescu, Victor: 375, 377
Breazu, Monica: 370, 371
Brebu (jud. Prahova): biserica: 274, 276, 281; casă domnească: 262; incintă fortificată: 258; turn-clopomiță: 258
Brezoaiele (jud. Ilfov), biserică: 334, 339
Broșteni (jud. Mehedinți), cula Cătu: 328
Broșteni (jud. Neamț), biserica din lemn: 352
Bruckhardt, Jacqueline: 372
Bruegel, Pieter cel Bătrân, pictor: 347
Bruiu (jud. Sibiu), altar poliptic: 200, 237
Brukenthal, palat, muzeu: 13
Brusturi (jud. Bihor), biserica din lemn: 351
Bruxelles, muzeul de artă: 238
Bubuioag, Teodor, logofăt: 184, 216
Bucium (jud. Sălaj), fostă mănăstire ortodoxă: 67
Bucovăț (jud. Dolj), mănăstire: 194, 197, 226, 229, 273, 275
București: 15, 30, 194, 255, 265, 321, 357, 360, 361; atelier; gravură: 308; icoane: 298, 303; bibliotecă: 354; biserici: Coltea: 279, 282; Doamnei: 277; epitaif: 313; pictura: 300; Fundeni Doamnei: 279, 282; Sărindar, ferecătura: 317; Sf. Gheorghe Nou: 338; piatră funerară: 340; tetraevanghel: 358; Sf. Gheorghe vechi: 127; Sf. Ilie Rahova: jilt: 362; Sf. Ioan Grecescu: 357; iconostas: 359; ferecătura: 359; Stavropoleos: 338; case: 260; calea Șerban Vodă 33; 326; Dumitrache Ghica: 326; str. Mircea Vodă 51; 326; ceramică: 110; Curtea Nouă (Curtea Arsă): 265, 327; Curtea Veche: 179, 261, 265; paraclis: 194; fortificații: 173; hanuri: 266; Hanul lui Manuc: 331; mănăstirea: Antim: 333; Mărcuța: 197; Mihai Vodă: 197; Pantelimon: foisor: 331; Radu Vodă (Sf. Troiță): 192, 272; iconostas: 361; Sărindar, anaforiță: 357; iconostas: 361; Văcărești, casa domnească: 326; mitropolia: catedrala Sf. Constantin și Elena: 277; ferecătura: 317; palat: 261; Muzeul Militar Național, steag: 159; Muzeul Național de Artă al României: icoane: 288; icoane împărătești: 206; tetraevanghel: 151; tezaurul de la Herăstrău: 44; tiparniță: 253
Budcasa (jud. Argeș), conac: 326
Budești-Susani (jud. Maramureș), biserica din lemn: 229, 288, 293
Buhalnița (jud. Neamț): 270, 280, 318
Bulgaria: 240, 244, 276
Bunești (jud. Brașov), biserica ev. fortificată: 164, 176
Burdujeni, mănăstire: v Suceava
Burdujeni-Târg: v Suceava
Burebista: 42, 43
Busuioc, Elena: 373
Busuioc, N. Dan: 368
Buzău: 67
Buzd (jud. Sibiu), biserica ev. fortificată: 175
Buzescu, Preda, ban al Craiovei: 241, 242
Buzescu, Sima: 309
Buzescu, Stroe, lespede de la Stănești: 204
Buzești, familie boierească: 180, 193, 194, 198, 230, 309

C

Caliacra, amenajări defensive: 81

Callatis (Mangalia, jud. Constanța): bazilică: 53; capiteluri: 54; localitate: 34, 35; piatră de mormânt: 35
 Calomîrești (jud. Teleorman), vas zoomorf: 24
 Camenița (azi Ucraina), cetate: 259
 Cantacuzini: 282, 298, 299, 302
 Cantacuzino Șerban, domn al Țării Românești: 277, 278, 286, 297, 300, 308, 313, 316, 319, 356
 Cantacuzino, Adriana: 346
 Cantacuzino, Bălașa: monument funerar: 341
 Cantacuzino, Constantin, postelnic: 263
 Cantacuzino, Constantin, stolnic: 252, 282
 Cantacuzino, Gheorghe I.: 6, 83, 125, 189, 369, 376
 Cantacuzino, Iordache, lespede de funerară: 285
 Cantacuzino, Matei, aga: 299; lespede de funerară: 285
 Cantacuzino, Mihail, spătar: 279, 281, 282
 Cantacuzino-Pășcanu, casa: 264
 Cantemir Antioh, domn al Moldovei: 324, 333
 Cantemir Dimitrie, domn al Moldovei: 321
 Capidava (jud. Constanța): 63, 65, 66
 Cappadocia: 64
 Caraca (jud. Olt): curtea domnească: 180, 197
 Caracal (jud. Olt)la, împărat: 47
 Caracal (jud. Olt)u, mănăstire athonită, epitrahil: 312
 Caragea, Vucașin, pietrar la Horez: 282, 302, 332, 338
 Caransebeș, cetate de tip bastionar: 173
 Carașova (jud. Caraș-Severin), ruina castelului: 121
 Carol al VI-lea Habsburg, împărat: 323, 342
 Carol Robert, rege al Ungariei: 81
 Carpați (munți): 28, 50, 61, 72, 79, 85, 91, 101, 107, 195, 197, 198, 233, 268, 285, 286, 322, 328, 333, 345, 347, 352
 Carsium (Hârșova, jud. Constanța), cetate: 63
 Casian, caligraf: 163
 Castelu (jud. Constanța), cazane bronz: 37
 Cașin (jud. Bacău): casa egumenească: 261; mănăstire: 257, 268, 271, 272
 Catanio, Paolo, arhitect italian: 173
 Caucaz: 95, 111, 191, 269
 Căianu, Ion, compozitor: 253
 Călan (*Ad Aquas*) băi antice (jud. Hunedoara): 66
 Căldărușani, mănăstirea: 257, 276, 283; biserică: 275; cupă-bol: 316
 Călinești (jud. Maramureș), biserică din lemn, pictură: 351
 Călinești (jud. Prahova): biseica: 273; piatră funerară: 284
 Călinești (jud. Vâlcea): 334
 Călugăreasa (jud. Gorj), biserică, pictură murală: 352
 Căluțu (jud. Olt): mănăstirea: 198; pictură murală: 230, 231
 Căpleni (jud. Satu Mare), bazilică: 73
 Căpriana (azi Rep. Moldova), mănăstirea: 125, 128
 Căpușul Mic (jud. Cluj), urme paleolitice: 15
 Căscioarele (jud. Călărași): mănăstire: 126; pietre de mormânt: 203
 Căușani (azi Rep. Moldova): biserică Adormirea Maicii Domnului: 337; pictură murală: 351
 Căvâran (jud. Caraș-Severin), biserică în ruină: 91
 Căzănești (jud. Vâlcea), biserică, picturi murale: 352
 Călnic (jud. Alba): turn-locuință: 70
 Câmpia Dunării: 30, 36, 51, 82
 Câmpia Română: 67
 Câmpu Mare (jud. Argeș), culă: 327
 Câmpulung-Muscel (jud. Argeș): 81, 298; atelier icoane: 303; biserică Bărăției: 94, 134; biserică Sf. Maria: 91; biserică Șubești: 362; casa egumenească; turn-clopotniță: 258, 276; centru de pictură: 352; ceramică: 110; curtea domnească: 80, 118; biserică Domnească: 82, 83; mănăstirea Negru Vodă: 316; casa domnească: 262; casa egumenească: 262; relief: 66
 Cănde, familie cnezială: 93, 96, 121
 Cănde, Lățcu: 165

Cănde, Vladislav: 135
 Căndea, Virgil: 373
 Căndescu, Mihalcea, mare stolnic: 282
 Căndreș, cneaz: 140
 Cărciumaru, Marin: Cb: 366
 Cârjoaia (jud. Iași), podul de piatră: 132
 Cărligi (jud. Bacău), icoană: 234
 Cărligi (jud. Neamț), hanul: 331
 Cârna (jud. Dolj), ceramică: 30, 31, 32
 Cârnu, mănăstirea Panătău (jud. Buzău), biserică: 194
 Cârstea, visternic: 299
 Cârța (jud. Harghita), biserică rom. cat. Fortificată: 176
 Cârța (jud. Sibiu), biserică ev.: 77; mănăstirea cisterciană: 74; șantier: 74, 89
 Ceacova (jud. Timiș), iconostas: 349
 Ceahlău (jud. Neamț), stațiune arheologică pentru cultura auriaciană: 15
 Celei (Corabia, jud. Olt), cetate: *vezi și* Sucidava
 Celic-Dere (jud. Tulcea), mănăstire: 363
 Cenad (jud. Timiș), cetate: 61; mănăstire benedictină: 65
 Cenade (jud. Alba), biserică ev., ușa: 249
 Cepturoaia (jud. Olt), biserică: 193; curte boierească: 180
 Cernat (jud. Covasna), potir: 248
 Cernatu (azi cartier din Săcele, jud. Brașov), biserică ort.: 336
 Cernavodă (jud. Constanța): necropolă: 22; statuete de lut: 22
 Cernătești (jud. Dolj), culă: 327
 Cernăuți (azi Ucraina), biserică: 337
 Cerneți (jud. Mehedinți): biserică Sf. Nicolae: 334, 346; biserică Sf. Treime: 259; casa culă: 328
 Cernica, mănăstire (jud. Ilfov): 363
 Certeje (jud. Hunedoara), mișcarea populară de la: 321
 České Budejovice, oraș în Boemia: 123
 Český Krumlov, oraș în Boemia: 123
 Cetatea Albă (azi Ucraina): biserică ortodoxă: 85; cetatea: 69, 78, 114, 128
 Cetatea Colțului: v. Colți
 Cetatea de Băltă (jud. Alba): castel: 255; feudă: 204
 Cetatea Morisenei (Cenad, jud. Timiș): 62, 64
 Cetatea Neamțului (Țargu Neamț, jud. Neamț): 81, 258
 Cetățeni (jud. Argeș): cetate: 70, 71, 78, 98, 127; schit: 98
 Cetățuia (jud. Covasna), altar poliptic: 239
 Chambord (Franța), castel: 255
 Cheia (jud. Constanța), stațiune arheologică din paleoliticul mijlociu: 15
 Cheresig (jud. Bihor), turn locuință: 70
 Chiajna, doamna: 171, 194, 225, 246
 Chiaro, Antonio Maria del, secretar domnesc: 265, 266
 Chicideanu, Ion: 373
 Chicioara (jud. Vâlcea), biserică: 334
 Chidea (jud. Cluj), biserică rom. cat., sculptura amvonului: 340
 Chihai, Pavel: 5, 370, 374
 Chilia Nouă (azi Ucraina), biserică Sf. Nicolae: 271
 Chilia, cetatea: 113, 114, 172
 China: 252
 Chiriac, pictor: 348
 Chirpăr (jud. Sibiu), bazilică: 72
 Chirtop, pictor: 205, 207
 Chișineu (jud. Arad), ulcioare rituale: 78
 Chițescu, Lucian: 371, 372
 Choisy, Auguste, istoric de artă: 5
 Cîbin, râu: 115, 175
 Cicău (jud. Alba), ctitorie cnezială: 135
 Ciccu-Corabia (jud. Bistrița-Năsăud): biserică: 133; cetate, castel, feudă: 69, 121
 Ciccu-Mihăești (jud. Bistrița-Năsăud), biserică: 133
 Cihodariu, Alexandru, copist: 354

Cilibiu, logofăt: 337
 Cîmbal, Johann Ignaz, pictor: 353
 Cincheza-Buculei, Ecaterina: 140, 147, 211, 230
 Cincheza-Buculei, Ecaterina: 372
 Cinciș (jud. Hunedoara): ctitorie cnezială: 135; picturi murale: 287
 Cincu (jud. Brașov), biserică ev., altarul poliptic: 237
 Cînteza-Buculei, Ecaterina: 227
 Ciolanu, mănăstire (Țisău, jud. Buzău), paraclis: 198
 Cipău (jud. Mureș), stațiune arheologică: 57
 Cislău (jud. Buzău), ușile bisericii: 362
 Cîsnădie (jud. Sibiu): biserică ev.: 72; cruce relief: 248; incintă fortificată: 175; pictură murală: 155; potir: 109; predele: 238
 Cîsnădioara (jud. Sibiu): altar poliptic: 137; biserică ev.: 72; potir: 107, 164
 Cisteiul de Mureș (jud. Alba), hambar: 330
 Ciuc-Sângeorgiu (jud. Harghita), biserică fortificată: 176
 Ciula Mare (jud. Hunedoara): 352
 Ciumbud (jud. Alba), podoabe: 66
 Ciumești (jud. Satu Mare), colț: 38
 Ciutura (jud. Dolj), biserică: 275
 Clactonian, epocă din paleoliticul inferior: 15
 Clara, doamna: 91, 94
 Claudius Saturninus, din Ulpia Traiana, sculptor: 48
 Cleofila, împărăteasă: 354
 Cloșterf (jud. Mureș), biserică ev. fortificată: 176, 182
 Clocociov (Slatina, jud. Olt): biserică: 273, 274; iconostas: 319; mănăstire: 197; picturi murale: 294, 295
 Cloșca, căpetenie a motilor răsculați: 321, 347, 353
 Cluj: 133; bibliotecă: 354; biserică franciscană: 342; biserică iezuită: 335, 342, 343; biserică reformată: 134; amvon: 281, 285, 286; biserică rom. cat. Sf. Mihail: 133, 136, 154, 155, 199, 202, 342, 343; amvon: 342; capela: 343; tablou: 352; biserică parohială: 91; case: 177, 330; casa Adrianus Wolphard: 177; casa argintarului: 340; Casa Matia Corvin: 122; casa Mikes: 329; centru meșteșugăresc: 78; argintărie: 107, 244; ceramică: 110, 167; mobilier: 250, 318; pictură: 106, 153, 154; sculptură: 201, 341; cetate, fortificații: 68, 82, 116, 173; mănăstire benedictină: 67; Muzeul de istorie al Transilvaniei: 249, 284; palatul Banffy: 329; portal: 202; statuie: 342, 343
 Cluj-Someșeni: fibule: 58; pectoral: 56
 Cobia (jud. Dâmbovița): mănăstire: 192, 194, 195
 Cobor (jud. Brașov), sabie: 32
 Coconî (jud. Călărași): 82, 110
 Cocoșu, mănăstire (jud. Tulcea): 363
 Codlea (jud. Brașov), cetate: 69, 175
 Coiani-Mironești (jud. Giurgiu): ancadrame: 268; biserică: 273, 274, 281; case: 263
 Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa, capitala provinciei romane Dacia: 46
 Coltofeanu, Ioana: 374
 Colțea, Andrei, copist: 354
 Colțesti (jud. Alba), turn-locuință: 70
 Colți (Cetatea Colțului) (jud. Hunedoara): cetate: 119, 121; pictură murală: 143; turn-locuință: 80
 Comana (jud. Giurgiu), mănăstire: 245
 Comanca-Pietriș (jud. Vâlcea), biserică: 334
 Comarnescu, Petru: 373, 375
 Comarnescu, Petru, istoric de artă: 215, 217
 Comlod (jud. Bistrița-Năsăud), reședință: 330
 Comnen, Alexios, împărat: 66
 Comnen, Manuel, împărat: 67
 Comnena, Ana, cronicar bizantin: 66
 Comșa, Maria: 367
 Concești pe Prut (jud. Botoșani): vase argint: 57
 Constantiana (Constantia): v. Constanța
 Constantin cel Mare, împărat: 146, 148

Constantin Șerban, domn al Țării Românești: 277, 280
 Constantin și Ioniță din Brașov, meșteri: 346
 Constantin, zugrav: 296
 Constantinescu, N.: 6, 368
 Constantiniana Daphne, cetate, fortificații: 51, 53
 Constantinopol: 51, 54, 62, 69, 83, 111, 172, 314; biserică Chora: 99
 Constantinos, pictor: 300, 301, 302, 303, 344
 Constanța: 50, *vezi și* Tomis; arta metalelor: 55; bazilică: 55; mozaic: 55; muzeu: 47; Tomis: capiteluri: 54; fortificații: 53; opaite: 55, 56; port: 52
 Copăcel (jud. Brașov), biserică: 334
 Copilu, Constantin, copist: 354
 Coplean (jud. Cluj), curia: 328
 Coșsa Mare (jud. Sibiu), biserică ev., ușa: 249
 Corbii de Piatră (jud. Argeș), biserică rupestră, pictură murală: 97
 Coresi, tipograf: 172, 242
 Corlăteni (jud. Botoșani), așezare neolitică: 25
 Cornaggia, Claudia: 372
 Cornescu, Gligorie, arhitect și cioplitor în piatră: 259, 277
 Cornești-Văleni (Maramureș), biserică, picturi: 351
 Cornetul, schit (jud. Vâlcea): biserică: 273, 276, 277; decor ceramic: 276; pictură murală: 297
 Cosma, meșter cioplitor: 249
 Cosma, Mihai meșter tâmplar: 286
 Cosma, Șarpe, postelnic: 183
 Costea, Constanța: 211, 305
 Costești (jud. Hunedoara), cetate dacică: 42
 Costeștii din Vale (jud. Dâmbovița), iconostas: 319
 Costin, Miron, cronicar: 252, 260
 Costin, Nicolae, cronicar: 177, 229
 Coșula (jud. Botoșani), mănăstire, biserică: 185; broderii: 356; epitrahil: 312; picturi murale: 220
 Coșustea-Crivelnic, mănăstire dispărută (Ilfov, jud. Mehedinți): 85, 101
 Cotmeana (jud. Argeș), mănăstire: 86, 87; biserică: 110, 126, 194; clopote: 108, 164; ușa: 249
 Cotnari (jud. Iași): biserică domnească: 132; biserică rom. cat. ruine: 182; brățări: 78; cercei de tâmplă: 78
 Cotronas, Stamatiello, pictor: 228, 229
 Coțofeni (jud. Dolj), casă boierească: 264
 Covei (jud. Dolj), patene: 247
 Cozia (jud. Iași), ceramică: 32
 Cozia, mănăstire (jud. Vâlcea): 85; biserică bolniței: 193, 194; pictură murală: 225; biserică mare: 86, 93, 125, 188, 339, 344; pictură murală: 102, 103, 110, 149, 207; clopote: 108; epina: 109; fântână: 204; vas aghiasmatic: 360
 Cracovia (Polonia): 200, 287
 Craiova (jud. Dolj): biserică Sf. Dumitru: 189, 195, 268, 275, 276; iconostas: 294, 319; biserică Sf. Nicolae Belivacă: 334; casa Băniei: 266; centru de pictură: 346, 352; centru de sculptură: 361; curte boierească: 180; manuscrise: 243; tezaur dacic: 37, 38
 Craiovescu, Barbu, călugăr Pahomic, tablou votiv: 207, 209, 242, 294
 Craiovești, boieri: 127, 164, 180, 189, 193, 205, 245, 246, 247, 275
 Cranach, Lucas, pictor: 237
 Crasna (jud. Gorj): 274, 291, 319, 350
 Crăciun, popă, pictor: 287
 Crăciuna (jud. Vrancea), cetate: 81
 Creta (Grecia), insulă: 233, 290
 Crețeanu, Radu: 377
 Crețeanu, Sarmiza: 377
 Crimea (Crimcoviți), Anastasie, mitropolit, caligraf și miniaturist: 269, 287, 304, 305, 308, 310, 311, 314
 Crimeea, hanatul tătăresc: 79

Cristache-Panait, Ioana: 7, 377
 Cristian (jud. Braşov), biserica ortodoxă: 336, 350
 Cristian (jud. Sibiu): biserica ev., picturi murale: 155; cetatea Iărănească: 175
 Cristian, meşter: 237
 Cristurul Secuiesc (jud. Harghita), reşedinţă: 330
 Criş (jud. Mureş): castel: 179, 250, 281, 285, 317, 318; incinta de tip bastionar: 254; reşedinţe nobiliare: 254
 Criş, ceramică neolitică: 19, 25
 Crişan, căpetenie a moşilor răsculaţi: 321, 347, 353
 Crişan, Ion Horaţiu: 366
 Crişana, zonă: 28, 30, 64, 67, 79, 90, 93, 172, 173, 177, 322, 323, 336, 352
 Crişciatic (Cernăuţi, azi Ucraina), biserica schitului: 337
 Crişcior (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă: 93, 102, 140
 Crişul Alb (râu, vale): 101, 102, 140
 Criva Mică (jud. Maramureş), curtea voievodală: 80
 Crizbav (jud. Braşov), cetate: 69
 Crucea Mandii (jud. Prahova), cetate: 69
 Cruşovu (jud. Olt), ceramică neolitică: 22
 Cucuiar (jud. Sălaj), peşteră, picturi rupestre: 16
 Cucuteni, ceramică neolitică: 22, 23, 24, 25, 26, 27
 Cuhea (jud. Maramureş), reşedinţă medievală fortificată: 79, 80
 Cuieşd (jud. Bihor), biserica rom. cat.: 202
 Cuina Turcului (jud. Mehedinţi), idol: 16, 17
 Cund (jud. Mureş), altar poliptic: 237
 Curciu (jud. Sibiu), biserica ev.: 182, 199
 Curinschi, Gh.: 7
 Curtea de Argeş: biserica: 203; domnească Sf. Nicolae: 82, 83, 125; lespezi funerare: 94; pictură murală: 98, 100, 142, 215, 232, 288, 348; podoabe: 109; episcopala: 127, 174, 181, 190, 191, 205, 273, 275, 277, 298; tablou votiv: 225; Sănnicoară: 82, 84, 128, 193; veche voievodală: 71; broderie: 240; ceramică: 30, 110, 168; curte domnească: 80, 118; curte fortificată: 70; oraş: 71, 79, 107, 350; reşedinţă fortificată: 80; sculptură: 251
 Cuştelnic (jud. Mureş), biserica de lemn: 347
 Cuvin (jud. Caraş-Severin), cetate feudală timpurie: 61

D

Dabija Istratic, domn al Moldovei: 271, 283, 284, 306
 Dacia: 45, 46, 50, 51
 Daia (jud. Harghita), biserica ref.: 155, 164, 235
 Daicoviciu, Hadrian: 366, 367
 Dan al II-lea cel Viteaz, domn al Ţării Româneşti: 111, 113
 Dan, vistişul: 197
 Danciu, meşter zugrav: 350
 Daniil Sihastrul: 246
 Dascălu, Costea, copist: 354
 Dascălu, Radu, pictor, fiul pictorului Mihai din Târgovişte: 348, 352
 Dascălu, Tudorache din Ploieşti, copist: 354
 David de la Curtea de Argeş, zugrav: 351, 352
 David şi fiul său Radoslav, meşteri pictori: 225
 Dăbăca (jud. Cluj): castru: 68; cetate: 61, 62, 68
 Dărdăscu, Nicolae: 376
 Dâmboviţa (râu): 70, 71, 98
 Dârjiu (jud. Harghita), sat, biserica unitariană fortificată, picturi murale: 152, 153, 176
 Dârjov (jud. Olt), râu, urme paleolitice: 15
 Dârlos (jud. Sibiu), biserica ev.: 182, 199, 224
 Dârste (jud. Braşov), biserica ortodoxă: 336
 Deal Frumos (jud. Sibiu), biserica ev. fortificată: 200; potir: 248; strănă: 250
 Dealu, mănăstire (jud. Dâmboviţa): 126, 181, 188, 190, 193, 194, 195; biserica: 188, 189, 190, 191, 197, 203, 274, 275, 277, 333; pictură murală: 205; sculptură: 204, 251; broderie: 240

Dečani (Serbia), mănăstire, broderie: 208, 239
 Decea Mureşului (jud. Alba), ceramică neolitică: 24
 Decebal, rege dac: 42, 43, 45
 Deda (jud. Mureş), biserica de lemn, mănăstire: 124
 Dej (jud. Cluj): biserica reformată: 134, 135, 340; Muzeul de istorie: 122
 Deleni (jud. Iaşi): biserica: 272; carieră: 48
 Demus, Otto, istoric de artă: 213
 Densuş (jud. Hunedoara), biserica: 75, 142, 143, 352
 Deseşti (jud. Maramureş), biserica de lemn, picturi murale: 351
 Despina, doamna lui Neagoe Basarab: 193, 208, 240, 242, 244; coroana: 244; dveră: 208, 241; epitrahil: 242; icoană: 209; piatră funerară: 203; tablou votiv: 205
 Despinetas din Constantinopol, brodeur: 314
 Despot, Iacob Eraclid, domn al Moldovei: 177, 182, 229
 Deva (jud. Hunedoara): 255
 Devu (jud. Hunedoara), cetate: 69, 121, 324
 Diaconovici, familie de pictori şi cănturari în Banat: 352
 Diaconu, Nicolae: 376, 377
 Diaconu, Petre: 368
 Diaconu, Vasile de la Tismana, pictor: 348, 352
 Diehl, Charles, istoric de artă: 5, 99, 213, 302, 372, 376
 Dima Românul, pictor: 292, 296
 Dimitrie Ieromonah, meşter zugrav: 350
 Dimitrie, jupân: 61
 Dimitrie, meşter tipograf: 242
 Dinga, Benedict, egumen: 360
 Dinogetia (Garvân, jud. Tulcea): 64, 66; bazilica: 53, 63, 64; cădelniţă: 55; cetate: 50, 53, 63; engolpion-relievar: 66; opaie: 56
 Dint-un Lemn, mănăstire (Frânceşti jud. Vâlcea): 257, 277; candelă: 359; casa egumenească: 326; ferecătura: 317; pictură: 345
 Dinu, zugrav: 346
 Diocleţian, împărat roman: 30
 Dionisiu, mănăstire athonită: 241, 247
 Dioszegi, Petru, pietrar: 284
 Dipşa (jud. Bistriţa-Năsăud), biserica ev.: 135
 disc de argint: 55
 Dobjanschi, Ana: 309, 375
 Dobosi, Samuel, monument funerar: 341
 Dobro Românul, cneaz: 102
 Dobro, meşter zugrav: 352
 Dobro, zugrav: 141
 Dobreni (jud. Giurgiu): biserica: 274; curte fortificată: 256, 263; picturi murale: 295
 Dobrescu, Gh.: 374
 Dobrogea: 22, 24, 34, 35, 36, 37, 45, 50, 53, 54, 55, 56, 61, 63, 64, 69
 Dobromir cel Tânăr, zugrav: 226
 Dobromir din Târgovişte, meşter zugrav: 205, 207, 224, 225, 226, 298
 Dobrovât (jud. Iaşi): biserica: 132, 184, 212; biserica de lemn: 124; epitrahil: 159; iconostas: 318; mănăstire: 132; pictură murală: 205, 209, 210; pietre funerare: 283, 284
 Dobruşa (jud. Vâlcea), schit, biserica: 194
 Dochiariu, mănăstire athonită, catalicon: 186, 227
 Doiceşti (jud. Dâmboviţa): biserica: 332, 334, 338; palat: 326
 Doja, Gheorghe, conducător de răsccoală: 171
 Dolheşti (jud. Suceava), biserica ort.: 144
 Doljeşti (jud. Neamţ), biserica ort.: 337, 340, 341
 Domenico da Bologna, constructor: 173, 178
 Domneşti (jud. Maramureş), curte cnezială: 80
 Domneştii de Sus (jud. Argeş), biserica ort.: 334
 Dorohoi (jud. Botoşani): biserica de lemn: 352; biserica Sf. Nicolae: 131, 209; pictură murală: 209
 Dorolţu (jud. Cluj), biserica ref., strana pictată: 318

Dorostolon: v Silistra
 Dosoftei, Iaşi casa lui: 266
 Dosoftei, meşter călugăr: 205
 Dosoftei, mitropolit: 252
 Dragomir, meşter zidar: 256, 273, 277, 297
 Dragomir, spătar: 246
 Dragomireşti (jud. Dâmboviţa), biserică ort.: 127
 Dragomirna, mănăstire (jud. Suceava): 242, 270, 272; aer: 310, 311; biserica mare: 269, 270, 280; biserica mică: 268; casa domnească: 269; cetatea mănăstirească: 256, 258; decor sculptat: 258, 269, 270, 272, 320, 337; ferecătura: 314; iconostas: 361; picturi murale: 287, 290, 306; pisană cu stemă: 283; scriptoriu: 304
 Dragoş, Coman, meşter zugrav: 220, 221, 226
 Draşna de Jos (jud. Prahova), obiecte de bronz: 32
 Drăgăneşti (jud. Teleorman), mănăstirea: 276
 Drăghiceanu, Virgil: 369
 Drăgoeşti (jud. Vâlcea), biserica: 183
 Drăgoieşti (jud. Suceava), biserica: 193
 Drăguşeni (jud. Suceava): ceramică neolitică: 27; han: 331
 Drăguţ, Vasile: 5, 6, 7, 11, 203, 210, 272, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378
 Drăuşeni (jud. Braşov), biserica ev., pictură murală: 104
 Drencova (jud. Caraş-Severin), cetate: 113
 Dridu (jud. Ialomiţa), staţiune arheologică, ceramică: 61
 Drobeta-Turnu Severin (jud. Mehedinţi): 47; castru roman: 47, 51; cetate bizantină: 53; cetatea medievală a Severinului: 81, 112; opaie: 56; podul lui Apolodor: 45; terme: 47
 Dromichaites, rege get: 37
 Duca Gheorghe, domn al Moldovei: 259, 261, 272, 292, 312
 Dudeşti (Bucureşti), ceramică neolitică: 19
 Dulceşti (jud. Neamţ), pietre funerare: 284
 Dumbrăveni (jud. Sibiu): biserica armeană: 335, 343; castel: 178
 Dumbrăvioara (jud. Mureş): 318
 Dumitrescu Carmen-Laura: 369, 370, 374
 Dumitrescu, Florentina: 375, 377, 378
 Dumitrescu, Vladimir: 366
 Dumitru, meşter zugrav: 205, 207, 224
 Dunărea (fluviu): 16, 21, 34, 45, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 63, 64, 65, 66, 67, 78, 81, 112, 113, 157, 276, 324
 Dupuş (jud. Sibiu): altar poliptic: 237; clopot: 164; potir: 164

E

E. V., argintar monogramist din Braşov: 316, 317
 Ecaterina de Salvaresso: 227
 Eder, Iacob, arhitect: 336
 Edirne (Turcia): 326
 Elrem, pictor de la Hurez: 303
 Efremov, Alexandru: 375
 Elias, Nicolai, meşter sculptor: 284, 285
 Elina, doamna: 274, 285, 294, 295, 308
 Emândi, Lucian: 370, 377
 Emeric din Oradea, meşter argintar: 164
 Emeric, episcop: lespede de mormânt: 94
 Emeric, rege: 102; statuie la Oradea: 95
 Enisala (jud. Tulcea), cetate: 69, 81
 Entz, Geza: 368
 Epicrates, supraveghetor la Histria: 35
 Epir (Grecia): 172
 Episcopia Bihorului (jud. Bihor), biserica hală: 134
 Eremia, vistiş: 183
 Eremieni (jud. Mureş), biserica ref., plafon casetat: 286
 Esfigmeniu, mănăstire athonită, epitrahil: 242
 Eskenasy, Victor: 371
 Esztergom (Ungaria), Muzeul de artă creştină al Episcopiei: 154

Eugeniu de Savoia, print: 323
 Europa: 30, 37, 56, 58, 62, 63, 64, 65, 67, 73, 74, 77, 79, 90, 91, 95, 109, 111, 123, 163, 167, 171, 175, 177, 179, 186, 202, 213, 223, 230, 242, 266, 283, 327
 Eusebiu, cronicar antic: 34
 Evloghie de la Putna: 244

F

Fabini, Hermann: 370, 371, 373
 Fabritius, I.G.: 353
 Fabritius-Dancu, Iuliana: 371, 373
 Făgăraş (jud. Braşov): biserica lui Mihai Viteazul: 198, 233; biserica ort. Sf. Nicolae: 280, 320, 345; biserica ref., amvon: 281, 286; cetate, castel: 178, 254, 317
 Fărcăşele (jud. Olt), fructieră neolitică: 22
 Făstăci (jud. Vaslui), biserica fostei mănăstiri: 333
 Feisa (jud. Alba), centru de pictură: 347, 352
 Feiurd (jud. Cluj), oglinzi: 36
 Feldioara (jud. Braşov): biserica ev.: 136; biserica ortodoxă: 336; cetate: 69; potir: 360
 Feleacu (jud. Cluj): biserica ort.: 133; ferecătura: 165; liturghier, evanghelier: 163
 Felican, Paul: 376
 Feliceni (jud. Harghita), biserica ref., plafon casetat: 286
 Felnac (jud. Arad), mormântul unui argintar avar: 58
 Ferăie, Grigorie, logofăt: 246
 Ferigile (jud. Vâlcea), ceramică: 33
 Feţele Albe (jud. Hunedoara), cetate dacică: 42
 Filip al II-lea al Macedoniei, rege: 38
 Filip, călugăr miniaturist: 163
 Filipeştii de Târg (jud. Prahova): conacul: 326; palatul: 263
 Filipişul Mare (jud. Mureş), biserica ref., plafon casetat: 286
 Filippo Scolari di Ozora, condotier: 113, 154, 173
 Fiorentinus, Johannes (Fiorentino Giovanni), pietrar: 182, 202
 Firiteaz (jud. Arad), tezaur: 29
 Fischer von Erlach, Emmanuel, arhitect: 335
 Fischer, Vinzenz, pictor: 353
 Fişer (jud. Braşov), biserica ev. fortificată: 236
 Flămânda (jud. Vâlcea), biserica schitului: 198, 199
 Fleischer, Balhazar, argintar: 244, 245
 Florescu, Radu: 366, 367, 368
 Focas, centurion: 56
 Focillon, Henri: 5, 99, 213, 374
 Foşani (jud. Vrancea): 132, 321; biserica Precista: 333; biserica Sf. Ion Nou: 277
 Fofeldea (jud. Sibiu), biserica ort., pictură: 347
 Font-de-Gaume, peşteră în Franţa: 16
 Forţeni (jud. Harghita), biserica ref., pictură murală: 235
 François I, rege: 255
 Franconia: 157, 236
 Frank, Valentin, lespede funerară: 284
 Franţa: 175
 Frumoasa, mănăstire: v Iaşi
 Frumuşica (jud. Neamţ), ceramică de Cucuteni: 27
 Fruška Gora (Iugoslavia): 208
 Fusea Negoită din Târgovişte, boier: 346

G

Gad (jud. Timiş), biserica ort., iconostas: 349
 Galata, mănăstire: v Iaşi
 Galaţi: amenajare defensivă: 267; biserica Sf. Precista: 259
 Galda de Jos (jud. Alba), biserica ort., pictură: 233
 Garvân (jud. Tulcea), sat: v Dinogetia
 Gavril Ieromonah, pictor: 149, 150
 Gavril Uric, miniaturist: 142, 151, 160, 161, 162, 165, 244
 Gavril, Hatmanul: 306
 Gavrilov Iakov, pictor moscovit: 289
 Gazzola, Maria Pia: 372

Gălăeni (jud. Mureș) biserica ref. plafon casetat: 286
 Gârbova (jud. Alba), turn-locuință: 70
 Gârbova de Sus (jud. Alba), biserica ort.: 93
 Gârla Mare, ceramică: 30, 31, 32
 Gârlișteanu, familie de cneji bănăteni: 113
 Gelu, voievod: 61, 68
 Geoagiu de Sus (jud. Alba), biserica ort.: 334
 Geoagiu de Sus (jud. Hunedoara), capela: 74
 Gepiu (jud. Bihor), topoare cu disc: 28
 Gerardus, episcop: 65
 Germania: 65, 90, 103, 154, 175, 236, 314
 Geza al II-lea, rege al Ungariei: 67
 Ghelari (jud. Hunedoara), biserica ort., picturi murale: 350
 Ghelaspie, arhiepiscop: 101
 Ghelinta (jud. Covasna), biserica rom. cat., pictură murală: 105
 Gheorghe Grecul, pictor: 296
 Gheorghe sin Popa Vasile ot Târgoviște, copist: 354, 355
 Gheorghe Ștefan, domn al Moldovei: 271
 Gheorghe, fiul lui Răducanu, argintar: 360
 Gheorghe, meșter zidar: 196
 Gheorghe, protomaistor zidar: 270
 Gheorghe, sculptor clujean: 95, 106, 108, 154
 Gheorghe, zugrav (mai mulți meșteri zugravi cu acest nume): 282, 292, 345, 346, 348, 349, 352
 Gheorgheni (jud. Harghita), biserica armeană: 343
 Gherasim din Galata, brodeur: 313, 314
 Gherghița (jud. Prahova), biserica ort.: 273, 274
 Gherla (jud. Cluj): case de stil baroc: 330, 342; centru de pictură populară: 347, 364; cetatea: 173, 178
 Ghervasie de la Putna (sec. XV), caligraf: 163
 Ghervasie de la Putna (sec. XVII), caligraf: 306
 Ghica Grigore II, domn al Moldovei: 327
 Ghica Grigore III, domn al Moldovei: 346
 Ghica, Matei Grigore, monument funerar: 341
 Ghica, Smaranda, piatră de mormânt: 341
 Ghika, Carmen: 163
 Ghika-Budești, Nicolae: 5, 369, 371, 375, 377
 Ghimbav (jud. Brașov), cetate țărănească: 175
 Gionto, pictor: 105
 Giulești (jud. Maramureș), curte voievodală: 80
 Giulești (jud. Suceava), ruinele bisericii ortodoxe: 135
 Giura, logofăt: 224
 Giurescu, C. Constantin: 368, 374
 Giurgiu: cetate: 81, 172; fortificație bastionară: 324; urne paleolitice: 15, 112
 Glad, voievod: 61, 62
 Glavacioc (jud. Argeș), mănăstire: 126, 127, 130, 190
 Glăvănești Vechi (jud. Iași), ceramică neolitică: 19
 Gliga și Ioachim, argintari: 244
 Gligori, meșter zidar: 196
 Gligorie, zugrav: 287, 288
 Glina-Schneckenberg, cultură din epoca bronzului, ceramică: 30
 Glodariu, Ioan: 366
 Glodeni (jud. Vaslui), fosta mănăstire, iconostas: 319
 Glogova (jud. Gorj), casă-culă: 328
 Glogoveanu Maria, jupânița, tablou votiv: 346
 Glück, Eugen: 367
 Godea, Ioan: 377
 Godunov, Boris, țar rus: 231
 Gogan (jud. Mureș), biserica ref., plafon casetat: 235, 286
 Gogoșu (jud. Mehedinți), tezaur: 107
 Golăiești (jud. Iași), biserica ort.: 337
 Goleacu Albu, jupan, piatră de mormânt: 204
 Golești (jud. Argeș): biserica; ancadrame: 281; turn-clopotniță distrus la cutremur în sec. XIX: 273, 274; case: 263; curte fortificată: 256, 324; fântâni: 332
 Golia, Ion, logofăt: 244

Golia, mănăstire: v. Iași
 Golovița (jud. Tulcea), statuete de lut: 22
 Golubac (Serbia), cetate: 113
 Goodwin, Godfrey: 374
 Gorgota (jud. Dâmbovița), biserica fostei mănăstiri: 193, 194, 197, 198
 Gornești (jud. Mureș), castel: 328, 343
 Gorovei, Ștefan S.: 79
 Govora, mănăstirea (jud. Vâlcea): 126, 206, 344; analoghion: 363; epitrahil: 242, 309; iconostas: 361; tiparniță: 253
 Grabar, André: 5, 148, 213, 217, 372, 374, 375
 Grama, Valeriu: 377
 Grădiștea Muncelului (jud. Hunedoara), așezare dacică: 44
 Grădiștea Ulmilor (jud. Iași), sit neolitic: 21
 Grăniceri (jud. Arad), discuri talere de aur: 29
 Greceanu, Eugenia: 372, 374
 Greceanu, Radu, cronicar: 252
 Greciar: 35, 242
 Grecu, Vasile, istoric: 217
 Grecu, zugravi din Săsăuși (jud. Sibiu): 347
 Grigoraș, N.: 372, 374
 Grigorcea, logofăt, piatră funerară: 283
 Grigorescu, Ioana: 374, 376
 Grigorie din Bierilești, pictor iconar: 291
 Grigorie, pictor: 350
 Groșerea (jud. Gorj), culă: 327
 Grozie, pictor: 105
 Gugești (jud. Vaslui), curte boierească fortificată: 324
 Gumelnița (jud. Ilfov), cultură neolitică: 24
 Gündisch, Gustav: 370
 Gura Motrului (jud. Mehedinți), mănăstire: 274, 276
 Gura Orbiculului (jud. Bacău), han: 331
 Gura Văii (jud. Vâlcea), biserica ort., picturi murale: 349
 Gurasada (jud. Hunedoara), biserica: 72; picturi murale: 350
 Gușterița (jud. Sibiu), potir: 164
 Guy Marica, Viorica: 377, 378

H

Hadâmbu (jud. Iași), schit, incintă fortificată: 257
 Hadrianus, împărat roman: 47
 Haller Petru, epitaful de bronz: 202
 Hallstatt, epocă a fierului: 32, 33
 Hamangia (jud. Tulcea), cultură neolitică, ceramică: 20, 22, 23
 Hamba (jud. Sibiu), potir: 107
 Hann III, Sebastian, argintar: 360
 Hann, Sebastian, meșter argintar sibian: 316, 317, 357, 358, 359
 Hanos, meșter clopotar: 108, 164
 Hans Hermann, meșter argintar: 315
 Harghita, zonă: 176
 Hăbășești (jud. Iași): așezare neolitică: 17, 25; statueta: 27
 Hălcăiu (jud. Brașov): altar poliptic: 239; cetate țărănească: 175
 Hălmagiu (jud. Arad): biserica ort.: 93; pictură: 143, 349
 Hălmeag (jud. Brașov): biserica ref.: 74, 77; cetate: 69
 Hârman (jud. Brașov): biserica ev., cetate țărănească: 155, 175; picturi murale: 155
 Hărtău (jud. Mureș), biserica de lemn, icoane: 347
 Hășdate (jud. Cluj), gravuri țărănești: 364
 Hăra, Nicoară, părcălab: 185, 196
 Hărlău (jud. Iași): ancadrame: 178; biserica Sf. Dumitru: 185; biserica Sf. Gheorghe: 130, 184, 212, 213, 216; curte fortificată: 119; evangheliar: 162; oraș: 210; picturi murale: 212, 214, 217
 Hârtești (Țițești, jud. Argeș): biserica ort.: 189; decor mural: 225
 Hărtibaciu (râu): 175

Hecht, Gheorghe, piatră de mormânt: 139
 Heitel, Radu: 368, 370
 Helmer G. (Sighișoara), lespede funerară: 284, 285
 Helmer, Georg, meșter argintar: 316, 357
 Henc, meșter dulgher: 73
 Henning, Johannes, meșter argintar: 316, 317
 Henri, Paul: 5
 Henry, Paul: 187, 213, 217, 371, 373
 Heraclea Pontică: 34
 Heraclius, împărat: 56, 217
 Herăstrău (București), tezaur: 44
 Herăști (jud. Giurgiu), casa lui Udriște Năsturel: 256, 263
 Herbrord, meșter dulgher: 73
 Herina (jud. Bistrița-Năsăud), biserica ev.: 72
 Herta (jud. Botoșani), biserica ort.: 337
 Hida (jud. Sălaj), biserica de lemn, pictură: 351
 Hiemesch II, Petrus, meșter argintar: 317, 359
 Hiemesch III, Petrus, meșter argintar: 359
 Hillebrand, Franz Arion, arhitect: 328, 335
 Histria (jud. Constanța), oraș antic: 34, 54; bazilica creștină: 51; bazilica mononavată: 53; capiteluri: 54; ceramică: 35; fortificații: 53; mozaic pavimentar: 49; obiecte de podoabă: 55; psalii: 36; temple: 34; terme: 47
 Hlapovic, Avramiș, argintar: 315
 Hlincea, mănăstirea (jud. Iași): biserica: 196, 198, 256, 290; pictură murală: 290
 Hodod (jud. Satu Mare), castel: 330, 343
 Hodor, Toader, zugrav: 351
 Hodoș-Bodrog, mănăstirea (jud. Arad): 67, 87; biserica mănăstirii: 87; mănăstire din lemn: 65; picturi murale: 350, 351
 Homorod (jud. Brașov), biserica ev., pictură murală: 104
 Honțisor (jud. Arad), biserica de lemn: 280
 Horea, căpetenie a moților răsculați: 321, 347, 353
 Horeca (Cernăuți), biserica ort.: 337
 Horedt, Kurt: 367
 Horodniceni (jud. Suceava), biserica ort.: 185
 Horodnicul de Jos (jud. Suceava): biserica de lemn: 124; analoghion: 352
 Horwath, Walter: 373
 Hosman (jud. Sibiu), biserica ev., reliefuli: 77
 Hotărani (jud. Olt), biserica: 198
 Hotin (azi Ucraina): cetatea: 121; evangheliar: 162
 Hranite, zugrav: 344
 Hronsky Svati Benadik (Slovacia): 154
 Humor, mănăstire (jud. Suceava): 125, 128, 184, 187; atelier de argintărie: 165; icoane: 291; iconostas: 251; noua biserica a mănăstirii: 184; pictură murală: 213, 216, 217, 218, 219; strane: 251; tetraevangelul: 143, 162; vechea biserica: 125, 141; pictură murală: 142
 Hunedoara: biserica Sf. Nicolae: 135, 224, 280; picturi: 296; castel: 113, 119, 120, 121, 123; picturi: 155; cetate: 69
 Hurez, mănăstire (jud. Vâlcea): 267, 301, 303, 332, 333; analoghion: 320; ancadrame: 268; biserica mare: 278, 279, 332, 339; casă domnească: 262, 263, 265; centru de sculptură și pictură: 300, 302, 303, 343, 344, 347, 348, 351; ceramică: 22, 29; decor sculptat: 268; epitrahil: 314; foișorul lui Dionisie: 339; icoane: 303; iconostas: 319; jilțuri, ferecătură: 317, 358; pictura: 302; pietrăria: 282; pisanie: 282; ripide: 316; uși: 320, 360
 Hurez-Târg (Horezu, jud. Vâlcea), biserica, pictură: 346
 Huși (jud. Vaslui): biserica domnească: 131; ceramică neolitică: 19; episcopie: 311

I

Iacob, meșter argintar: 316
 Iacob, meșter dulgher: 73
 Iacob, meșter turnător: 164
 Iacobenii (jud. Botoșani), cazan bronz: 37

Iakovlev, Deiko, pictor moscovit: 289
 Iași, râul: 61, 118, 331
 Iambor, Petre: 368
 Ianache, meșter zugrav: 296, 297, 344, 345
 Iancovescu, Ioana: 301
 Iancu de Hunedoara: 111, 113, 119, 120, 121, 139, 203
 Iaroslavschi, Eugen: 366
 Iași: biserica Banu, iconostasul: 361; biserica Dancu: 185; biserica Nicorița: 258; biserica Sf. Dumitru, pietre de mormânt: 341; biserica Sf. Gheorghe: 336; iconostas: 361; jilț arhieresc: 362; biserica Sf. Ilie: 333; biserica Sf. Ion Botezătorul, fortificații: 267; biserica Sf. Sava: 258; dveră: 356; biserica Sf. Teodori: 336; icoane împărătești: 291; biserica Sf. Vineri: 258; biserica Talpăari: 336; curte domnească: 119, 130, 173, 179, 255, 260, 265; mănăstirea Barnovschi: biserica: 258, 270, 356; vâl liturgic: 356; mănăstirea Cetățuia: 257, 272; biserica: 272, 283, 292, 312; casa domnească: 261; casă egumenească: 261; incintă mănăstirească: 257, 259; mănăstirea Frumoasa: 327, 363; mănăstirea Galata: biserica: 196; mănăstirea Golia: biserica, picturi murale: 290; pietre funerare: 341; mănăstirea Trei Ierarhi: biserica: 283; candelă: 315, 359; oraș: 321, 327, 331; atelier de icoane: 286; atelier de iconostase: 361; bibliotecă: 354; ceramică medievală: 61, 167; manuscrise: 354; tiparniță: 252, 253; prăvălie cu arcade (casa Dosoftei): 266; spitalul Sf. Spiridon, fântânile: 332
 Ibănești (jud. Vaslui), cruce relicvar: 68
 Icoana (jud. Olt), sit arheologic: 16
 Iernut (jud. Mureș), castel: 254
 Ierusalim: 157, 172; evangheliar: 243, 306, 307
 Iezerul, mănăstire (Baile Olănești, jud. Vâlcea): 126
 Igheș (jud. Alba), topoare de bronz cu disc: 28
 Igheș (jud. Sibiu): biserica evanghelică: 199; potir: 248
 Ignat, popă, pictor: 287
 Ignat, Sanda: 374
 Igrăș (jud. Timiș), mănăstire cisterciană: 67
 Ilia, popă, meșter cioplitor: 205
 Ilidia (jud. Caraș-Severin), rotondă: 74
 Ilie, gravor: 307
 Iliescu, Mircea: 374
 Iliescu, Octavian: 366, 367
 Iliești (jud. Suceava), biserica ort., iconostasul: 361
 Ineu (jud. Arad), mănăstire benedictină: 67
 Inocențiu al III-lea, papă: 67
 Insula Banului (jud. Mehedinți): 32, 113
 Ioachim, meșter argintar: 244
 Ioachim, pictor: 301
 Ioan de la Craiova, protopop: 243
 Ioan Ieromonah, meșter gravor: 308
 Ioan Sigismund, principe: 202
 Ioan, fiul lui Neagoe Basarab: 205
 Ioan, fiul lui Vasile Lupu: 275
 Ioan, pictor: 290, 300, 301
 Ioan, zugrav: 230, 231, 234
 Ion din Bistrița, meșter zidar: 196
 Ion din Deva, pictor: 350
 Ion Grigore, pictor din Rășinari: 346
 Ion, Ilie din Praid, tâmplar, pictor: 286
 Ion, meșter tâmplar: 286
 Ion, pictor: 303, 348
 Ionașcu, zugrav: 350
 Ionescu, Corneliu: 372
 Ionescu, Grigore: 365, 368, 369, 370, 371, 373, 375, 377
 Ionescu, Lucian: 370
 Ionești (jud. Harghita), biserica unitariană: 182
 Ioniță, logofăt, copist: 355
 Ioniță, meșter zugrav: 346
 Ionotu, Hristea, argintar: 360

Iorga, Nicolae: 5, 6, 9, 10, 189, 231, 365, 366, 369, 371, 373, 375, 377
 Iosășel (jud. Arad), sit arheologic paleolitic: 15
 Iosif Ieromonah, zugrav: 346, 347
 Iosif, meșter pietrar: 339
 Iosif, pictor: 303, 344
 Iovan, pictor: 348
 Ipsilante Alexandru, domn al Țării Românești și al Moldovei: 327
 Iran: 95, 212
 Irimia, Bogdana: 375
 Isabela, regină, sarcofag la Alba Iulia: 202
 Isac, vistiernic: 165
 Isaccea (jud. Tulcea): *vezi* și Noviodunum: amenajări defensive: 53, 81; biserica ortodoxă: 361
 Isaia: 312
 Isou (jud. Caraș-Severin), mănăstire ortodoxă dispărută: 67
 Ispir, Mihai: 377
 Istanbul: 188, 190, 191, 259, 270, 314, 322, 337
 Istrate, lemnar la Hurez: 302, 332
 Istros: v. Dunărea
 Istudor, Ion: 370, 375
 Italia: 65, 81, 103, 105, 175, 209, 282, 298
 Ițcanii Vechi: v. Suceava
 Ivanco, din Rădăuți, caligraf miniaturist: 306
 iviron, mănăstire athonită, broderii: 208, 239, 242
 Iza, râu, vale (Maramureș): 80, 124

J

Jacu (jud. Mureș), oglinzi: 36
 Jan, meșter pietrar: 138
 Jean de Saint Dié, constructor francez: 73
 Jebel (jud. Tulcea), iconostas: 349
 Jelna (jud. Bistrița-Năsăud), biserica ev.: 135
 Jibou (jud. Sălaj), castel: 328
 Jigorenii (jud. Iași), biserica: 292, 319
 Jimbor (jud. Brașov): altar poliptic: 239; castel: 121
 Jina (jud. Sibiu), cetate de culme: 64
 Jitian, zugrav: 205
 Jitianu (jud. Dolj), mănăstire: 362
 Jiu, râu: 264
 Johannes de Rosenau: 154
 Johannes Zidarul: 178; casa lui: 178
 Johannes, călugăr arhitect: 134
 Joja, Constantin, arhitect: 5
 Jupa (jud. Caraș-Severin), cetate: 47, 61
 Justinian, împărat: 53

K

Kamasis, martir: 52
 Kendlinger, Jacobus, pictor din Sanktus Wolfgang: 155
 Kepiro, Francisc, meșter argintar: 244
 Kezmarok (Serbia), biserică: 250
 Kiev, biblioteca de stat: 244
 Kiprovac (Bulgaria): 314, 316
 Klein, Albert: 370
 Klosch, Thomas, meșter argintar: 316, 317
 Klyn (Klein), Johannes, preot: 202
 König, Johann, sculptor: 323, 341, 342
 Kore, Sigismund, pictor: 353
 Košice (Slovacia), biserica Sf. Elisabeta, șantier: 133, 134
 Kossovopolje (Serbia), bătălia: 208
 Krasser, Harold: 370
 Kreft, Herbert: 374
 Kruședol, mănăstire (Serbia): 172; broderii: 208, 239; icoane: 208
 Kruševac (Serbia), biserică: 86
 Kutlumuș, mănăstire athonită: 101, 172, 241

L

La Tène, epocă a fierului: 32
 Lacurile (jud. Buzău), cetate și ruină: 121
 Ladislau, rege al Ungariei: 65, 66, 95, 102; statuie la Oradea: 95
 Lajos, Kelemen: 375, 377
 Lang, Thomas, argintar: 359
 Lantregen, Petrus, sculptor austriac: 136
 Lapoș (jud. Buzău), figurină cioplită în piatră: 16
 Lascaux, peșteră în Franța: 16
 Laschi, Liavul: 229
 Lavra, mănăstire athonită: 214
 Laz (jud. Alba) centru de iconari: 347, 364
 Lazarev, Viktor, istoric de artă: 5, 213
 Lazarovici, Gheorghe: 368
 Lazăr, cneaz sârb: 208
 Lázó, Ioan, canonic: 182
 Lăpédatu, Al.: 372, 373
 Lăpuș (jud. Maramureș), ceramică: 32
 Lăzarea (jud. Harghita), castelul: 183, 254, 317; ladă cu intarsii: 318
 Lăzărescu, Emil: 5, 370, 374
 Lecomte du Noüy, André, arhitect: 189, 192, 208, 261
 Leder, Joseph, arhitect clujan: 329
 Leliceii (jud. Harghita), biserica rom. cat., altar poliptic: 236
 Lemnia (jud. Covasna), castel: 121
 Leonhardus din Sibiu, meșter turnător: 164
 Leordeni (jud. Ilfov), biserica, portalul: 339
 Lescalopier, Pierre, călător francez sec. XVI: 177
 Leșnic (jud. Hunedoara), biserica ort.: 93, 102, 140
 Leurdeanu, Siroe: 256, 263
 Levalloisian, epocă din paleolitic: 15
 Levoča (Slovacia), srane: 250
 Lipova (jud. Arad): biserica ort., pictură: 126, 349; oraș: 120; prăvălii cu arcade: 266
 Lisimach, căpetenie macedoneană: 37
 Lituania: 79, 81
 Litzmann, Josef, arhitect din Moravia: 330
 Livada (jud. Satu Mare), conac: 29, 330
 Ljubostinja (Serbia), biserică: 86
 Lopusnia (Serbia), biserică: 197
 Luca de la Buzău, episcop: 243
 Luchian, Ștefan, pictor: 299
 Luciu (jud. Ialomița), opaiț, lampă de bronz: 55
 Ludovic de Anjou, rege: 81, 91, 105
 Lugoș (jud. Timiș), biserica ort. Adormirea Maicii Domnului: 335
 Lujeni, biserica ort.: 128, 143; picturi murale: 143
 Lujerdiu (jud. Cluj), biserica ort.: 198, 233
 Lulu Johannes, patrician sas: 177
 Luncani (jud. Cluj): biserica-sală: 75; figurină de bronz: 38
 Ludi din Mantua, arhitect: 253
 Lușă (jud. Alba), biserica: 124, 135; icoane: 296
 Lușă (jud. Alba), biserica de lemn: 124
 Lupu, meșter pietrar: 276, 281
 Lvov (Ucraina), biserica moldovenească: 283

M

M. G., argintar monogramist din Brașov: 315, 316
 M. W., argintar monogramist din Brașov: 316
 Macarie, episcopul Romanului: 228
 Macarie, meșter tipograf călugăr: 189, 242, 244
 Macarie, mitropolit: 158
 Macedonia: 41
 Macșa (jud. Covasna), potir: 248
 Magdalenian, epocă paleolitică: 16
 Malin (jud. Bistrița-Năsăud), plafon casetat: 286
 Mamu (jud. Vâlcea), mănăstire, biserica: 278, 279

Manea, Perişanu, mare clucer: 193
 Manea, vâtaful zidarilor de la Hurez: 302, 332
 Mangalia: v. Callatis
 Manole din Craiova, meșter zugrav: 346, 352
 Manta, jupân: 205, 247
 Mara, Sultana: 111
 Maramureș: 27, 79, 93, 124, 172, 223, 293, 323, 346, 347, 351, 352
 Marcea, mare postolnic: 163, 243, 246
 Marcu, pristav: 222
 Marea Egee: 33
 Marea Neagră: 69
 Margareta, soția lui Alexandru cel Bun: 134
 Maria de Mangop: învelitoarea de mormânt: 232; piatră funerară: 144
 Maria, doamna lui Constantin Brâncoveanu: 302, 358
 Maria, doamna lui Șerban Cantacuzino: 313, 316
 Marin, pictor: 303
 Marina, doamna lui Alexandru cel Bun: 142, 158, 161
 Markanič, Franko, meșter argintar: 316
 Marko, meșter argintar: 316
 Marpod (jud. Sibiu), potir: 109
 Martin din Sibiu, meșter: 164
 Martin și Gheorghe, sculptori clujeni: 95, 106, 108, 154
 Martinelli, Eckart Anton, arhitect vienez: 329, 335
 Martinuzzi, cardinal: 173, 178
 Masolino da Panicale, pictor florentin: 154
 Matei Basarab, domn al Țării Românești: 82, 188, 189, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 285, 286, 293, 294, 295, 296, 302, 307, 308, 312, 316, 318, 325, 345
 Matei, M.D.: 6
 Matei, Mircea: 80, 372
 Matei, Ștefan: 368
 Matei, zugrav: 290
 Mateiaș, logofăt: 244
 Mateiaș, Postelnicul, piatră funerară: 285
 Mateiaș, vistiier: 185
 Matia Corvin: 120, 122, 135, 234
 Maulpertsch, Franz Anton, pictor vienez: 352
 Mavrocordat Constantin, domn al Țării Românești și al Moldovei: 333
 Mavrocordat Nicolae, domn al Moldovei: 326, 333, 356
 Mavrodinov, Nicola: 368
 Maxențiu: 302
 Maxim, meșter constructor: 193
 May II, Georg din Brașov, meșter argintar: 316, 317, 357, 358, 360
 May, Samuel, argintar: 359
 Mayerhoffer, Andreas, arhitect: 328
 Măgureni (jud. Prahova): biserica ort., picturi: 299; case: 263; curte fortificate: 256; iconostasul: 319
 Mălâncrav (jud. Sibiu), biserica ev.: 284; altar poliptic: 156; clopote: 108; pictură murală: 104, 106, 154
 Mălăiești (jud. Hunedoara), turn-locuință, castel: 80, 121
 Măldărești (jud. Vâlcea), cula: 327
 Mănăstirea (com. Mica, jud. Cluj): biserica ort.: 75, 76, 93; castel: 179; fortificații: 254
 Mănăstiriște: v. Niculițel
 Mănăstur, Vinga (jud. Arad), mănăstire ortodoxă: 67
 Mărcuța, mănăstire: v. București
 Mărghitan, Liviu: 366
 Mărgineanu-Cârstoiu, Monica: 372, 373
 Mărginenii (jud. Prahova): epitrahil: 309; ferecătură: 316; mănăstire: 126; pahar de argint: 245
 Mărgineea Sibiului: icoane pe sticlă: 364; panaghii: 246
 Mărișescu, Teodor de la Neamț, miniaturist: 151, 162
 Mărieș, pictor: 287
 Măxinenii (jud. Brăila), mănăstire: 276

389

Mănăstireni (jud. Cluj), biserica ref., sculptura amvonului: 340
 Mănăstireni-Bica (jud. Cluj), triptic: 229
 Mănăstur (cartier din Cluj): capelă: 74; sculpturi: 200
 Mânjină, enei din familia: 142
 Medeleanu, Horia: 350
 Medgidia, sabia-emblemă: 37
 Mediaș (jud. Sibiu): argintari, aurari: 244; biserica ev.: 89; altar poliptic: 156, 157, 160, 237; cristelniță: 108; picturi murale: 153, 154; potire: 248; capela din turnul Mariei: 234; clopote: 164; oraș: 177, 250; casa Schuller: 177; cetate orășenească, fortificații: 116, 173; oraș, cetate orășenească, fortificații: 117; pictor anonim: 157; sculptori: 200
 Medieșul Aurit (jud. Satu Mare), castel: 254
 Mehadia (jud. Caraș-Severin), cetate: 113
 Mehmet al II-lea Fatih (Cuceritorul), sultan: 111
 Menedic (jud. Buzău): biserica mănăstirii: 193; fosta mănăstire, incintă fortificată: 174
 Menumort, voievod în zona Crișurilor: 61, 62
 Mera (jud. Vrancea), mănăstire: 324; biserica mănăstirii: 333; incintă fortificată: 333
 Mera (jud. Vrancea), mănăstire: biserica mănăstirii: ancadramente: 340
 Merghindeal (jud. Sibiu), biserica ev. fortificată: 176
 Mesembria (Bulgaria): 71; biserica Pantocratorul: 85; biserica Sf. Arhangheli: 87; biserica Sf. Paraschiva: 87
 Mesentea (jud. Alba), biserica ort.: 350
 Meseș (jud. Sălaj), fostă mănăstire benedictină: 67
 Meseșeni de Jos (jud. Sălaj), biserica: 135, 182
 Meteore (Grecia): epitrahil: 242; mănăstire: 172, 276
 Meteș, Ștefan: 373, 375, 377
 Metsys, Quentin, pictor: 106, 238
 Mica-Mănăstire (jud. Cluj): v. Mănăstirea
 Miclăuș, fratele voievodului Vladislav: 135, 140
 Miclea, Ion: 368
 Micșuneștii-Mari (jud. Ilfov), biserica: 339
 Miercurea Ciuc (jud. Harghita): atelier de cioplitori în lemn: 343; cetatea Miko: 254; fortificații: 324
 Mihai din Târgoviște, pictor: 348
 Mihai Viteazul: 171, 172, 180, 196, 197, 198, 230, 231, 233, 252, 272, 280, 293
 Mihai, Adriana: 370
 Mihai, meșter zugrav: 344
 Mihai, pictor: 292
 Mihail din Hunedoara, pictor: 287
 Mihail Monahul, meșter zugrav: 296, 297
 Mihail, fiul lui Mircea cel Bătrân: 110
 Mihail, zugrav: 292
 Mihalachi, zugrav: 351
 Mihaiești (jud. Vâlcea), biserica ort.: 334
 Mihăilă, G.: 370
 Mihăilenii (jud. Harghita): biserica rom. cat. fortificație: 176; statuie: 137
 Mihnea cel Rău, domn al Țării Românești: 244
 Mihnea Turcitul, domn al Țării Românești: 193, 196
 Mihovenii (jud. Argeș), mănăstire dispărută: 126
 Mișul de la Crișul Alb, zugrav: 101, 102, 140
 Mikola, Ioan, piatră de mormânt: 139
 Miles, Ioan, monument funerar: 138
 Milescu, Nicolae, spătar: 252
 Milet, oraș din Asia Mică: 34
 Milișăuți (jud. Suceava), biserica Sf. Procopie: 128, 129, 145
 Millet, Gabriel: 86, 99, 369, 374
 Miloș, voievod, portret la Bucovă: 227
 Milvius, bătălia de la podul: 301, 302
 Mina, zugrav: 230, 233
 Mineu (jud. Sălaj), biserica ref.: 182, 202

388

Mino da Fiesole, sculptor: 204
Mira, meșter pietrar: 282
Mirandola, Giovanni Pico della: 153
Mircea cel Bătrân, domn al Țării Românești: 81, 85, 86, 102, 110, 111, 112, 118, 125, 134, 179, 180, 188, 208, 225
Mircea Ciobanul, domn al Țării Românești: 179, 194, 225, 246
Mircea-Vodă (jud. Constanța), inscripție: 61
Mitoc (jud. Botoșani), urme paleoliice: 15
Mitrești (jud. Mureș), biserica uniter., plafon casetat: 286
Mocanu, Maria: 370
Modoran, Constanța: 368, 370, 373
Moesia: 56
Moesiu, Gligorie, argintar sucevean: 314
Mogoșoaia (București): casa domnească: 333; curte fortificată, palat: 256, 264, 325, 326, 338; paraclis: 361; pisanie: 338
Mohács, bătălia: 171
Mohanu, Dan: 99
Moigrad (jud. Sălaj), tezaur, idol: 25
Moise, domn al Țării Românești: 202
Moisei (jud. Maramureș), icoane: 293
Moisescu, Cristian: 7, 71, 83, 92, 125, 126, 272, 274, 374
Moissac (Franța), portal: 104
Moldova: 19, 25, 30, 37, 38, 49, 50, 61, 79, 81, 88, 91, 107, 110, 112, 113, 114, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 141, 142, 144, 145, 150, 152, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 174, 178, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 203, 205, 209, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 220, 223, 224, 227, 229, 232, 233, 234, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 276, 280, 281, 283, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 302, 306, 307, 308, 309, 311, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 330, 331, 333, 336, 337, 338, 339, 341, 351, 352, 356, 357, 359, 360
Moldovenesti (jud. Cluj), podoabe: 66
Moldovița, mănăstire (jud. Suceava): 125, 128, 174, 256; clisiamia: 261; icoane: 289, 302; noua biserică: 184, 185, 187; iconostas: 361; jilț domnesc: 251; pictură murală: 213, 218, 219; pietre funerare: 283; stranc: 251; vechia biserică: 125; pictură murală: 141
Monteoru (jud. Buzău), cultură din epoca bronzului: 28, 30
Mora, Paolo: 372
Morava, râu, vale (în Serbia): 86
Moravia (Cehoslovacia): 76
Morărescu, Dragoș: 376
Moreca, despotat: 83
Morești (jud. Mureș), așezare fortificată: 57
Moscova: 208, 231, 239, 357
Mosella, fluviu, vale: 68, 72
Möss, Sigismund, sculptor sibian: 285
Moșna (jud. Sibiu), biserica ev.: 134; altar poliptic: 237; potir: 248; tabernacol: 199
Motiș (jud. Sibiu), biserica ev., pictură murală: 155
Moțoc, Ion, vornic: 242
Movilă, Ieremia, domn al Moldovei: 230, 232, 241, 309, 314; învelitoare de mormânt: 232, 287, 291; lespede funerară: 283
Movilă, Petru: 198
Movilă, Simion, domn al Țării Românești și al Moldovei: 199; învelitoare de mormânt: 232, 287, 309
Movile (jud. Sibiu), biserica ev. fortificată: 176
Movilești, familie boierească: 186, 230, 231, 233, 239, 253, 287, 309, 310
Moxa, Mihai, cronicar: 252

mozaic: 55
Mruczinski, Gabriela: 140
Mugeni (jud. Harghita), biserica ref., pictură murală: 104, 151
Mușescu, Alexandru: 376
Mușescu, Maria: 376
Munteanu Radu, zugrav: 351
Munteanu, Dumitra Luminia: 370, 374
Muntenia: 19, 24, 25, 30, 38, 130, 187, 327, 352
Murad I., sultan: 111
Mureș, râu, vale: 57, 65, 72, 87, 120
Mureșana (Moricena): v. Cenad
Mureșianu, Ion B.: 368, 377
Murgași (jud. Dolj), biserica: 334
Musicescu, Maria Ana: 5, 272, 309, 369, 370, 371, 372, 375, 376, 378

N

Nachtigal, Johann, sculptor clujan: 330, 342, 343
Nägler, Th.: 74
Nagy Margit, B.: 373, 374, 375, 377, 378
Nandru (jud. Hunedoara), sit paleolitic: 15
Napoca, castru roman: 46
Naupara (Serbia), biserică: 86
Năeni (jud. Buzău), statueta de bronz: 37
Nănești (Maramureș), biserică, picturi murale: 351
Năsăud (jud. Bistrița-Năsăud), biserică din lemn: 124
Neaga, doamna, piatră funerară: 203
Neagoe Basarab, domn al Țării Românești: 127, 171, 172, 174, 181, 190, 191, 192, 195, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 247, 249, 277, 284, 301, 309, 357
Neagoslava, soția lui Barbu Craiovescu: 209, 242, 294
Neagu, jupan, piatră de mormânt: 203
Neamț, cetate: v. Cetatea Neamțului
Neamț, mănăstire (jud. Neamț): 85, 132, 167, 184, 186, 187, 199; ageasmatar: 360; atelier de argintărie: 166; atelier de gravură: 308; biserica înălțării: 131, 184, 188, 269; cruce de mână: 205, 247; epitaf: 142, 158; evangheliar: 246; ferecătura: 246; panaghia: 166; picturi murale: 131, 150, 213; psaltire: 163; reședințe domnești: 121; scriptoriul mănăstirii: 151, 160
Nechifor, popă, cioplitor în lemn: 205
Neculce, Ion, cronicar: 327, 331
Negoești (jud. Giurgiu), mănăstire: 276; casă egumenească: 262
Negrule, Năstase, caligraf și miniaturist: 354, 356
Nemșa (jud. Sibiu), biserica ev.: 108, 238
Nestor, Ion: 367
Nestor, Ureche, logofăt, mare vornic, ban al Olteniei: 199, 256, 310, 315
Netezi (Grumăzești, jud. Neamț), biserica-paraclis: 85
Niaux, peșteră în Franța: 16
Nichita, meșter zugrav: 141
Nicodim de la Tismana, călugăr cărturar: 85, 101, 294; evangheliar: 107
Nicodim, ieromonah de la Putna, miniaturist: 143, 162
Nicolae Alexandru, domn al Țării Românești: 91, 94, 98, 100, 208
Nicolae din Creta, pictor: 233
Nicolae din Iași, pictor: 292
Nicolae din Pitești, pictor: 350
Nicolae, Dan: 370
Nicolae, pictor din Cluj: 106
Nicolae, zugrav: 344
Nicolae, zugrav din Țara Bârsei: 350
Nicolae, zugrav la Hurez: 303
Nicolaoș, piatră de mormânt a lui: 341
Nicolăescu-Plopșor, C.S.: 366

Niculescu, Corina: 366, 367, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378
Nicoleşti (jud. Harghita), biserica rom. cat.: 176
Nicopole, bătălia: 112
Nicula (jud. Cluj), centru de iconari pe sticlă: 347, 364
Niculițel (jud. Tulcea): bazilică paleocreștină, martirion: 52; biserica Sf. Anastasie: 71; podoabe: 78
Niemann, G.: 367
Nifon, patriarh: 189
Nikitin, Pronka, zugrav: 289
Nima (jud. Cluj), biserica ref.: 75
Nistora, soția cneazului Căndreș: 140
Nistru, fluviu: 112, 324
Noișgiant, cetate teutonă neidentificată: 69
Noul Săsesc, biserica ev., strănă: 250
Noviodunum (Isaccea, jud. Tulcea): bazilică paleocreștină: 53; castru: 50; fortificații: 53, 63
Nușoara (jud. Hunedoara), biserica ort.: 76, 352
Nürnberg (Germania): 200, 314
Nușfalău (jud. Sălaj), ceramică: 58

O

Oboga (jud. Olt), ceramică populară: 22, 29
Ocna Mureș (jud. Alba), statui: 47
Ocna Sibiului (jud. Sibiu): biserica ref.: 72; biserică ortodoxă: 198; pictură: 198, 233; biserică ref.: 238; potir: 108; relieful: 77
Odobescu, Alexandru: 367
Odorhei (jud. Harghita): atelier de cioplitori în lemn: 343; castru: 69
Oescus-Sucidava, podul peste Dunăre: 51
Ohaba-Ponor (jud. Hunedoara), peștera, sit paleolitic: 15, 16
Olănești (jud. Vâlcea): biserica Sf. Nicolae: 334; biserica Sf. Voievozi: 334
Olt, râu: 21, 74, 85
Olteanu, Ștefan: 369, 371, 373, 375, 377
Olteni (jud. Ilfov), tipare turnat cruciulițe: 56
Olteni (jud. Teleorman), podoabe: 107
Oltenia: 19, 21, 24, 30, 37, 38, 51, 107, 113, 187, 199, 259, 327, 347, 352
Oncești (jud. Maramureș): turn-locuință: 80; uși împărătești, icoane: 293
Oprea din Poplaca, pictor: 350
Oprea, Ioan: 376
Oprescu, George: 5, 196, 365, 371, 373, 375
Opriș, I. Longhin: 377
Opriș, Longhin I.: 372
Oradea (jud. Bihor): argintari și aurari: 244; bazilică: 65; brățări: 29; catedrala ortodoxă: 335, 336; catedrala rom. cat.: 90, 353; cânițe: 248; cetate: 173, 174; lespede funerară: 138; mănăstire benedictină: 67; opaite paleo-creștine: 56; palat episcopal: 177, 328, 335; pictură: 154; statui: 95; statuie: 95; turnători în bronz: 163
Orășanu, Ana Maria: 373
Orăștie (jud. Hunedoara), biserica ref.: 169; 134
Orhei (azi Rep. Moldova): biserica Sf. Dumitru: 271; pisanie: 283; cetatea: 114, 128
Orlat (jud. Sibiu), cetate de culme: 64
Oroles, rege geto-dac: 41
Orșova (jud. Mehedinți), cetate: 61, 113
Orvieto (Italia), domul: 213
Ostrov (Călimănești, jud. Vâlcea), biserica schitului: 193, 274
Ostrovul Banului, sit paleolitic: 16
Ostrovul Mare (jud. Hunedoara), biserica ort., icoană de hram: 142
Ostrovul Mare (jud. Mehedinți), discuri-falere: 29
Otomani (jud. Bihor), ceramică: 30
Oțeleni (jud. Vaslui), pandantive: 78

Oxford (Anglia), biblioteca Bodleiana: 161
Ozd (jud. Mureș), castel: 328
Ozun (jud. Covasna): curie: 264; pivniță: 264

P

Pahomie, călugăr caligraf: 163
Paladie, caligraf: 163
Paleologi, împărați bizantini: 96
Pană, zugrav: 350
Panco, Const.: 374
Pandeleimon, zugrav: 99
Panonia: 64, 65
Pantelimon, pictor: 351
Paris: 252
Paristrion sau Paradunavon, temă bizantină: 63
Parler din Schwäbisch-Gmund, familie de pietrari și constructori: 90
Parler, Peter: 90
Partoș, mănăstire (jud. Timiș): 124
Pasărea, mănăstire (jud. Ilfov): 363
Pascu, Ștefan: 367, 368, 369, 371, 373
Pașcani (jud. Iași): casă: 264; curtea boierească fortificată: 324
Paternus de la Tomis, episcop: 55
Patmos (Grecia), insulă: 166
Paul din Alep: 204, 206, 241, 260, 262, 263, 270, 290, 344
Paul din Ung, pictor: 152
Pavel Chinezul, căpetenie bănățeană: 111
Pavol din Levoča (Slovacia), sculptor: 201, 239
Păcuil lui Soare (jud. Călărași): ceramică: 65; cetate: 63; relievar: 66
Pănoiu, Andrei: 375, 377, 378
Pâr, schit (jud. Vâlcea), icoane: 206
Părhăuți (jud. Suceava), biserica: 183, 184
Pătrașcu cel Bun, domn al Țării Românești: 193, 194, 197
Pătrăuți (jud. Suceava): biserica Sf. Cruce: 128, 129; pictură murală: 145, 147, 148, 212, 223, 302
Pătroaia (jud. Dâmbovița), biserica: 339
Pătru, fiul lui Neagoe Basarab: 205
Păuca (jud. Sibiu), oglinzi: 36
Păuliș (jud. Arad), topoare cu disc: 28
Păunescu, Anca: 372
Păușa (jud. Sălaj), biserica din lemn, pictură: 351
Păușești (jud. Iași), biserica din lemn, icoane: 352
Păușești-Măglași (jud. Vâlcea), biserica Sf. Nicolae: 334
Pângărați, mănăstire (jud. Neamț), icoane: 231, 234, 287; panaghia: 246
Pârvan, Vasile: 366, 367
Pârveu (Pârvescu) Mutu din Muscel, pictor: 286, 298, 299
Pârveu, mare clucer: 229
Pecica (jud. Arad), ceramică: 30, 32
Pelișor (jud. Sibiu), capela: 74
Peloponez: 83
Peretu (jud. Teleorman), tezaur: 38
Periam (jud. Timiș), ceramică: 30
Perișanu, Manea, mare clucer: 193
Perșinari (jud. Dâmbovița), pumnale de aur: 29
Pescari (jud. Caraș-Severin), cetate: 113
Peșteana (jud. Hunedoara), biserica ort.: 76, 97, 98
Petea (jud. Mureș), icoane: 347
Petrache Logofătul, miniaturist: 355
Petre și Toma, meșteri argintari: 244
Petrescu, Paul: 373
Petrești (jud. Alba): ceramică: 25; clopote de bronz: 108
Petrești (jud. Alba), ceramică: 25
Petru Armeanul, pictor: 231
Petru cel Tânăr, domn al Țării Românești: 225, 233
Petru Cercel, domn al Țării Românești: 179, 180, 195, 196, 229, 246

Petru Mușat, domn al Moldovei: 80, 81, 87, 114, 131
 Petru Rareș, domn al Moldovei: 150, 171, 172, 173, 174, 178, 183, 184, 185, 194, 203, 204, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 228, 231, 240, 241, 244, 272, 301
 Petru Șchiopul, domn al Moldovei: 196, 230, 269
 Petru, cneaz, fiul lui Zaicu: 105
 Petru, pictor: 233
 Petrus, Italus din Lugano, arhitect: 183
 Philippos, martir: 52
 Philippot, Paul, istoric de artă: 213, 221, 375
 Piatra Craivii (jud. Alba), cetate dacică: 43
 Piatra Frecăței (jud. Tulcea), cataramă de bronz: 55
 Piatra Neamț: biserica Sf. Ioan Botezătorul: 132; curte fortificată: 119; sobe cu cahle decorate: 168; turn-clopotniță: 132
 Picu Pătruț din Săliște, caligraf popular: 364
 Pietrele (jud. Giurgiu), statueta de marmură: 24
 Pietreni-Costești (jud. Vâlcea), biserică: 334
 Pietroasele (jud. Buzău), tezaur: 52
 Pietroșița (jud. Dâmbovița), biserică, pictură: 346
 Pigafetta, Filippo, arhitect: 173
 Pilder, Michael, meșter sibian: 360
 Pilgram, Anton, sculptor: 202
 Pillat, Cornelia: 376
 Pippidi, Dionisie M.: 366, 367
 Pippo, Spano, condotier, comite de Timișoara: 113, 154
 Pisanello, pictor: 221
 Pisistratos, constructor la Histria: 34
 Pitești (jud. Argeș): atelier pictură: 303, 352; biserică Sf. Gheorghe: 277; biserică Sf. Treime: 281; casă: 264
 Piva (Muntenegru), mănăstire, căuie: 315
 Plătarești (jud. Călărași): biserică, picturi: 273, 274; casa egumenească: 262; incinta fortificată: 258; mănăstirea: 276
 Plăviceni, fosta mănăstire (jud. Teleorman), picturi: 295
 Pliska (Bulgaria): 56
 Ploiești: biserică Sf. Nicolae *Ispravnic*: 197; casa Hagi Prodan: 326
 Plopeni (jud. Botoșani), biserică, iconostasul: 340, 361
 Plumbuita, mănăstire: v București
 Poenar, Luca, copist: 354
 Poenari (jud. Argeș): cetatea: 119, 121; turn-locuință: 121
 Pogonat, Tatiana: 375
 Poiana-Cotofenești (jud. Prahova): 37
 Polizu, Virgil: 374
 Polonia: 90, 183, 229, 230, 236, 254, 271, 284, 287
 Polovragi (jud. Gorj): mănăstire, biserică, pictură: 319, 344
 Ponor (jud. Hunedoara): peștera: 16
 Pontes: 45, 51
 Pop, Ion, din Românași, pictor: 351
 Popa, Corina: 301, 357
 Popa, Radu: 7, 368, 369, 372, 373
 Popa, Victor: 376
 Popescu, Maria Irina: 370
 Popescu, Marin Matei: 375, 377, 378
 Popescu, Radu, cronicar: 252
 Popescu-Vâlcea, G.: 373, 375, 376, 378
 Popești-Vlășca (jud. Giurgiu): *vezi și Argedava*; biserică ort., picturi murale: 299; sfeșnicele din lemn sculptat: 320
 Popovici, Nedelcu, pictor: 349
 Por, împăra: 354
 Porcești (azi Turnu Roșu, jud. Sibiu): biserică: 276, 280; pictură murală: 295
 Porfirie, călugăr-caligraf: 306
 Porfirie, Ilie, meșter: 347
 Porfirie, Vasile, meșter: 347
 Poroina Mare (jud. Mehedinți), tezaur: 38

Porolissum (Moigrad, jud. Sălaj): 46, 47
 Porumb. Marius: 7, 346, 370, 372, 374, 375, 378
 Porumbeni (jud. Mureș), icoane: 347
 Porumbeni Mari (jud. Harghita), așezare: 57
 Posada, bălăia: 79
 Pospeev, Sidor, pictor moscovit: 289
 Potaissa (Turda, jud. Cluj): 46; gemă: 52; statui: 47
 Potlogi (jud. Dâmbovița): bucătăria: 267; casele vechi: 264, 265; casele vechi-casele vechi: 264; curte fortificată: 256; palatul: 265, 266, 283, 325
 Praga: catedrala Sf. Vitus: 90, 94; curte imperială: 106; statuie: 95
 Preajba (jud. Dolj): biserică: 328, 362; picturi murale: 350
 Preda, pictor de la Hurez: 303
 Preda, zugrav și atelierul: 344, 345
 Prejmer (jud. Brașov): argintărie: 245; biserică evanghelică: 74; altar poliptic: 155; strane: 250; biserică ortodoxă: 336; cetate țărănească: 175, 255; potire: 164
 Prešov (Slovația): biserică: 250; oraș: 123
 Pribești (jud. Vaslui), conac: 264
 Prislop, mănăstire (Silvașul de Sus, jud. Hunedoara): 194; biserică: 202; icoană: 227
 Probona, mănăstire (jud. Suceava): 125, 128, 131, 184, 216; analoghion: 251; ancadramente: 185; biserică nouă: 184, 187; biserică veche Sf. Nicolae din Poiană: 141, 143; ceramică: 167; cetatea mănăstirească: 174; clisiarnița: 178; jilțuri: 251; picturi murale: 213, 214, 217; stema Moldovei: 204; vechile picturi murale: 141, 143
 Procones, marmură: 54
 Prot, Nicolae, piatră de mormânt: 139
 Protase, D.: 367
 Puig i Cadafalch, José: 5, 133, 213, 372
 Pungă, Gheorghe: 227
 Pușcașu, Nicolae: 367
 Pușcașu, Voica Maria: 376
 Putna, mănăstire (jud. Suceava): 118, 124, 128, 131, 184, 271, 283; anaforiță: 247; biserică: 184, 271; broderii: 151, 158, 159; casa domnească: 123, 132, 174; cădelnițe: 164, 315; cristelniță: 247; epitaf: 356; epitrahil: 159; evangheliar: 162, 163; evantai liturgic: 166; ferecătura: 246; iconostas: 361; incinta fortificată: 118; picturi murale: 143; pietrele funerare: 138, 203; procovă: 242; scriptoriul mănăstirii: 151, 160

R

Racoșul de Jos (jud. Brașov), castel: 254
 Racovița (jud. Argeș), culă: 327
 Racoviță, Ana, doamna: 359
 Racoviță, Cehan, piatră de mormânt: 284
 Racoviță, Ecaterina, piatră funerară: 283
 Racu (jud. Harghita), biserică rom. cat.: 176
 Rada, soția lui Vințilă Vodă: 174, 241
 Radocsay, Denes: 375
 Radojčić, Svetozar, istoric de artă: 100
 Radoslav, meșter pictor: 225
 Radu cel Mare, domn al Țării Românești: 171, 172, 181, 188, 189, 192, 197, 205, 208, 239, 242, 274, 309, 345
 Radu de la Afumați, domn al Țării Românești: 171, 207, 209; lespede funerară: 204
 Radu I, domn al Țării Românești: 94
 Radu Iliș domn al Țării Românești, acoperământ de mormânt al lui: 356
 Radu Mihnea al III-lea, domn al Țării Românești: 252, 272
 Radu Paisie, domn al Țării Românești (Petru de la Argeș): 224, 242
 Radu Șerban, domn al Țării Românești: 252, 309
 Radu, Paisie, domn al Țării Românești (Petru de la Argeș): 193
 Radu, Zugravul: 101

Rákóczy II, Gheorghe, principe al Transilvaniei: 269
 Ranite, Grigore, pictor: 347
 Rastu (jud. Dolj) așezare neolitică: 20, 32
 Raț, Mihai, căpitan al lui Mihai Viteazul: 280
 Ravenna (Italia), bazilica San Vitale: 74
 Răchitoasa (jud. Bacău): incintă fortificată: 324; mănăstire: 333
 Rădăuți (jud. Suceava): aer: 158; biserică domnească: 92, 135, 138, 144, 184, 185, 361; picturi murale: 141; pietre funerare: 203
 Rădeana (jud. Bacău), fosta mănăstire, biserică, fortificații: 270, 318
 Rădulescu, Adrian: 366, 367
 Rădulescu, Marius: 140
 Răscruci (jud. Cluj): curia: 328; hambar: 330
 Rășinari (jud. Sibiu): biserică, picturi: 346; centru de pictură: 352; cetate de culme: 64
 Războieni (jud. Neamț), biserică Arhanghelul Mihail: 131
 Râmești (jud. Vâlcea), biserică Bălăneștilor, iconostas: 319
 Râmeț (jud. Alba): biserică mănăstirii: 93, 233, 348; ansamblu de pictură murală: 101, 102, 198
 Râmnicu-Sărat (jud. Buzău): biserică Adormirea: 279, 282; biserică lui Ștefan cel Mare: 133; picturile: 299; portalul: 281; sculptură: 338
 Râmnicu-Vâlcea (jud. Vâlcea): atelier de gravură: 308; biserică Cuvioasa Paraschiva: 197; ceramică: 167; sobe cu cahle decorate: 168; tiparniță: 308
 Râșca, mănăstire (jud. Suceava): 256; ancadramente: 281; biserică: 185; icoane: 224; picturi murale: 228, 229; pietre funerare: 284; strane: 251
 Râșnov (jud. Brașov): biserică Sf. Nicolae: 91; peștera: 16
 Râu de Mori: v Colți
 Rebegești (jud. Dâmbovița), biserică, pictură: 294, 296, 297
 Regensburg (Germania): 315
 Reghin (jud. Mureș), icoane: 347
 Reichenau (Germania): 107
 Remetea (jud. Bihor), biserică ref., picturi murale: 141, 153
 Resti, Giacomo, arhitect: 253, 254
 Retevoiești (jud. Argeș), cula: 327
 Retsch, Johannes, meșter argintar: 315
 Reuseni (jud. Suceava), biserică ort.: 132, 183
 Reychnut, Johannes, meșter tâmplar: 249, 250
 Rhemaxos, rege geto-dac: 41
 Ribița (jud. Hunedoara): biserică ort.: 135, 140; pictură murală: 140
 Richiș (jud. Sibiu): biserică ev.; jilț: 250; relief: 136; strana: 250; ușa: 249
 Richter, Gisele: 236, 375
 Richter, Otmar: 236
 Richter, piatră funerară: 137
 Rieni (jud. Bihor), biserică de lemn, picturi: 351
 Rila (Bulgaria): mănăstire: 172, 240, 244; muzeu: 239
 Rill, Martin: 74
 Rin, fluviu: 68, 72
 Ripiceni (jud. Botoșani), urme paleolitice: 15
 Roadăș (jud. Brașov), biserică ev. fortificată: 176; altar poliptic: 237; statui: 201
 Roata-Cătunu (jud. Giurgiu), biserică ort., pictură murală: 296, 297
 Robaia, schit (jud. Argeș): 298
 Rodbay (jud. Brașov): biserică ev.: 176; cetate țărănească: 175
 Rogoz (jud. Maramureș), biserică de lemn, pictură: 351
 Roma (Italia): 233, 321; capela Sixtină: 204; columna lui Traian: 48
 Roman (jud. Neamț), biserică Sf. Paraschiva: 185; ceramică: 110; cetate nouă: 128; picturi murale: 141, 228, 232; tetrapod: 362
 Romula (Reșca, jud. Olt), geme: 52

Roset, Vasile, hatman, piatră funerară: 341
 Rosetti, Dinu V.: 374
 Roșca, Grigorie, cărturar, egumen, mitropolit: 203, 214, 215, 221, 223, 242, 246
 Roșu, Lucian: 367
 Roth, Victor: 368, 369, 371, 373, 375, 376, 377, 378
 Rotho, conte: 70
 Rotman, Liviu: 377
 Rovine, bălăia: 81, 208
 Roxandra, brodeuză: 356
 Roxandra, fiica doamnei Despina: 205, 241
 Rubobostes, rege dac: 41
 Rucăr (jud. Argeș), cetatea: 81
 Ruda-Bârsești (jud. Vâlcea), icoană: 293
 Rudeanu, Teodor, mare logofăt: 198
 Rugănești (jud. Harghita), biserică ref., picturi murale: 151, 153
 Rughi (azi Rep. Moldova), biserică mănăstirii: 338
 Ruginești (jud. Bacău), biserică de lemn, pictură: 352
 Ruginoasa (jud. Iași), hanul: 331
 Rupea (jud. Brașov), biserică ev.: picturi murale: 235; potir: 164
 Rusia: 231
 Rusu, Adrian Andrei: 7, 371
 Rusu, Mircea: 367
 Ruxandra, doamna: 229, 241, 246

S

Sabados, Marina Iléana: 224, 228
 Sabău, Nicolae: 281
 Sacoșul Mare (jud. Timiș), brățări: 29
 Sadova, mănăstire (jud. Dolj), biserică: 275, 276, 294
 Sanie, Silviu: 367
 Sankt Petersburg, Ermitaj: 55
 Sarmizegetusa (jud. Hunedoara): cetate: 28, 42; incintă sacră: 43; sanctuar: 43; temple: 43
 Saschiz (jud. Mureș), biserică ev., potir: 164
 Satchinez (jud. Mureș), mănăstire ortodoxă: 67
 Satu Mare: aurari, argintari: 244; cetate: 61, 173
 Satza, căpetenie: 66
 Săcădate (jud. Sibiu), potir: 109
 Săcel (jud. Maramureș), centru ceramic: 27
 Săcueni (jud. Dâmbovița): biserică: 276, 281; pictură murală: 296, 297
 Săcuieni (jud. Bihor), discuri falere de aur: 29
 Săitoiu, E.: 374
 Sălacea (jud. Bihor), amuletă: 66
 Sălcuta (jud. Dolj), ceramică neolitică: 24
 Săliște (jud. Sibiu): centru local de pictură: 352; cetate de culme: 64
 Săndulescu, Nicolae: 375, 377, 378
 Săraca, mănăstire (Șelacul Mic, jud. Timiș): pictură murală: 348
 Săraca, mănăstire (Șemlacul Mic, jud. Timiș): biserică: 126; pictură murală: 351
 Sărăcinești, schit (jud. Vâlcea), biserică, pictură murală: 345
 Sărăsău (jud. Maramureș), disc spiralic: 29
 Săsăuși (jud. Sibiu), centru local de pictură: 352
 Săsciori (jud. Alba), cetate de culme: 64
 Sâmbăta de Jos (jud. Brașov), palatul: 326, 330
 Sâmbăta de Sus (jud. Brașov), mănăstirea Brâncoveanu: 334, 350
 Sâncraiu de Mureș (jud. Mureș): biserică ref., clopot: 164; crucifix: 78
 Sâncrăieni (jud. Harghita), tezaur dacic: 44
 Săndominic (jud. Harghita), altar poliptic: 236
 Sângerz (jud. Bistrița-Năsăud), biserică din lemn: 124
 Sâniob (jud. Bihor), mănăstirea din lemn Sf. Maria: 65
 Sânmartin (jud. Harghita), altarul poliptic: 200

Sânmiclăuș (jud. Alba), castel: 255
 Sânnicoară (jud. Bistrița-Năsăud), crucifix: 78
 Sânnicolaul de Beiuș (jud. Bihor), bazilică (ruină): 73
 Sânnicolaul Mare (jud. Timiș), tezaur: 62
 Sânpaul (jud. Mureș): castelul: 328; hambar: 330
 Sânpetru (jud. Arad), morminte avare: 58
 Sânpetru (jud. Brașov): cetatea țărănească: 175; picturi murale: 106
 Sânpetru (jud. Hunedoara), biserică ort.: 93
 Sânpetru Almașului (jud. Sălaj), biserică de lemn, picturi: 351
 Sântana (jud. Arad), ceramică: 32
 Sântana de Mureș (jud. Mureș), biserică ref.: 75; picturi murale: 106
 Sântămăria-Orlea (jud. Hunedoara), biserică ref.: 76, 93, 135; picturi murale: 96, 97, 102, 141, 213
 Sântimbru (jud. Harghita): altar poliptic: 236; curia: 330
 Sântvăsii (jud. Mureș), ușa bisericii: 249
 Sârbi-Susani (jud. Maramureș), biserică de lemn, icoane: 293
 Sârbu, Radu, grămatic: 308
 Sbordonî Mora, Laura: 372
 Scăueni (jud. Vâlcea), schit, biserică: 339
 Scântea (jud. Iași), biserică ort.: 132
 Schela Cladovei (jud. Mehedinți), sit paleolitic: 16
 Schongauer, Martin, pictor: 156, 238
 Schöpf, Johann Nepomuk: 353
 Schuchbauer, Anton, sculptor: 342, 343
 Schwartz, Michael, meșter argintar: 316
 Schweinfurt, Philip, istoric de artă: 99
 Scolari, Andrea, episcop: 154; lespedea funerară: 138
 Scolari, Filippo: v. Pippo Spano
 Scoposeni (jud. Iași), biserică ort.: 337
 Scorei (jud. Sibiu), fostă mănăstire: 125
 Scortaru (jud. Brăila), cazan de bronz: 37
 Scythia Minor: 45, 51
 Seaca-Mușetești (jud. Olt), biserică fostei mănăstiri: 193
 Sebestyen, Gh.: 7
 Sebestyén, Gh.: 373, 376, 377
 Sebestyén, V.: 373, 376, 377
 Sebeș (jud. Alba), altar poliptic: 201, 239; atelier producție arme: 78; biserică ev.: 90, 91, 94, 133; oraș: 122; potir: 360; sculpturi: 136
 Sebeș, munți: 28, 42, 43, 44
 Secu, mănăstire (jud. Neamț): 199, 256, 272; broderii: 310; căuie: 315; epitaf: 310; epitrahile: 312; panaghiar: 315; pictură: 234
 Segarcea (jud. Dolj), fostă mănăstire, biserică ort.: 317
 Seleuș (jud. Mureș), clopote de bronz: 108
 Semringer, Matthias, comite, epitaf: 285
 Senereuș (jud. Mureș), tezaur: 44
 Serbia: 276
 Serena, Agostino, arhitect: 253, 254
 Sestlav, căpetenie: 66
 Severin, cetate: v. Drobeta-Turnu Severin
 Sf. Ilie (jud. Suceava), biserică Sf. Ilie: 129, 145, 148
 Sf. Ladislau, cetate: v. Pescari
 Sibiel (jud. Sibiu), cetate de culme: 64
 Sibioara (jud. Constanța), statuie de piatră: 37
 Sibiu: biserică ev. (Sf. Maria): 134, 136; monument funerar: 341; pietre de mormânt: 139, 154; biserică franciscană, Madona: 136; biserică rom. cat.: 353; capela Crucii: 136; centru meșteșugăresc: 78, 316; argintari: 107, 108, 244, 245, 357, 359; ceramică: 110, 167; clopotari: 108, 164; sculptură: 201; turnătorie în bronz: 163; cetatea orășenească, fortificații: 82, 115, 116, 173, 253; monumente civile: casa Altenberger: 122, 177; casa Capitlului: 122; casa cu cariatide: 330, 342; casa cu portic: 123; casa Haller: 122, 180; casa Lutsch: 122; casa *Mielul*

Alb: 177; hanul la *Mielul Alb*: 267; pictură: 353; prăvălie cu pictură: 287; prăvălii: 122, 266; Muzeul Brukenthal; argintărie: 78; casulă: 159; ladă: 318; ladă de breaslă: 318; pictură: 157; predelă: 238; sculptură: 136, 137, 200; uși: 249; palatul Brukenthal: 329; statuia Sf. Ioan Nepomuc: 343
 Sic (jud. Cluj), biserică ref.: 74
 Sidor din Rădăuți, miniaturist: 306
 Sigerus, Petrus, argintar: 359
 Sighetul Silvaniei (jud. Sălaj), biserică de lemn: 280
 Sighișoara (jud. Mureș): 30, 213, 236; argintari: 108, 244; biserică din Deal: 91, 176, 182; altar poliptic: 237; picturi murale: 136, 155, 235; tabernacol: 199; strane: 250; biserică mănăstirii: 134; altar baroc: 285; clopot: 164; cristelniță: 164; case: casa cu cerb: 177; casa lui Vlad Dracul: 122; case cu magazine: 266; ceramică: 30, 167; cetate orășenească, fortificații: 82, 117, 173, 253; sculptori: 200; turnători în bronz: 163
 Silivaș (jud. Cluj), coif de bronz: 38
 Siluan de la Neamț, egumen, epitaful lui: 142, 158
 Sima, pictor: 344
 Simion din Brașov, argintar, castelan al Branului: 244, 245
 Simion din Pitești, zugrav: 352
 Simion, egumen: 242
 Simion, pictor: 344
 Simion, sculptor: 237
 Simion, Ștefan, mitropolit: 252
 Simion, Victor: 375
 Simionescu, Constantin: 373
 Sinaia: mănăstirea Sf. Ecaterina: 172; munte: 246
 Sinaia (jud. Prahova), mănăstire, biserică: 279, 282; picturi murale: 299; sculptură, portalul, pisanie cu stemă: 282, 283
 Sinigalia, Tereza: 162, 163, 238, 325, 353
 Sipos, David, meșter pietrar: 330, 340
 Siret (jud. Suceava): 80; biserică Sf. Onufrie: 272; biserică Sf. Treime: 87, 125; discuri smălțuite: 110; pietre funerare: 203; curte voievodală: 80
 Slatina, mănăstire (jud. Suceava): 174, 186, 228, 256; biserică: 185, 186, 269; casa domnească: 179, 229; cristelniță: 314; cruce: 205, 247; dveră: 228, 241; epitaf: 241; jilț: 251; panaghiar: 315; piatră funerară: 203
 Slătineanu, Barbu: 373
 Slăveni (jud. Olt): 51
 Slimnic (jud. Sibiu): cruce: 248; potir: 164, 248; tezaur: 44
 Slobozia (jud. Ialomița), mănăstire: 276
 Slon (jud. Prahova), cetate: 61
 Slovacia: 152, 266
 Smaranda, domnița: 302
 Snagov, mănăstire (jud. Ilfov): 125, 192, 193, 194, 197; biserică: 192; panaghiar: 166; picturi: 225; pietre funerare: 203; uși: 139, 204
 Socodor (jud. Bihor), morminte avare: 58
 Soenke, Jürgen: 374
 Sofronie de la Cioara, conducător al mișcării populare: 321
 Sofronie, zugrav: 230, 231, 234, 287
 Solca, mănăstire (jud. Suceava): 256, 261, 269, 270, 280, 341
 Someș, râu: 16, 124
 Someșeni: v. Cluj-Someșeni
 Soroca, cetate: 173
 Spania: 175
 Spano: v. Pippo Spano
 Spiridon de la Putna, miniaturist: 151, 162
 Sprengheu, cetate: v. Bartolomeu
 Srediște, fostă mănăstire (jud. Caraș-Severin): 124
 Stamate, Jacob, mitropolit: 356
 Stan, fiul popei Radu din Săbiște, zugrav: 350
 Stan, zugrav: 296, 301

Stana, fiica doamnei Despina: 205, 241
 Stanciu, meșter: 205
 Stanimaka: v. Assenovgrad
 Stănești (jud. Vâlcea): biserică: 193
 Stănești-Lunca (jud. Vâlcea): biserică: 193, 194; curte boierească: 180; dveră: 241, 309; pictura murală: 224, 246; picturi murale: 224; pietre funerare: 204
 Stâna (jud. Sălaj), biserică de lemn, pictură: 351
 Stăncești (jud. Bihor), biserică de lemn, pictură: 351
 Steinwald, Anton, pictor băstriaș: 353
 Stock, Martin Johann, pictor sibian: 353
 Stoenești (jud. Argeș): 70
 Stoica de la Târgoviște, pictor: 293
 Stoica, maistorul: 263, 281
 Stoicescu, Nicolae: 365
 Stoiniceni-Prăjești (jud. Iași), curte boierească fortificată: 324
 Stosić, Ljiljana: 344
 Stoss, Johannes, sculptor: 236, 237
 Stoss, Veit cel Tânăr, sculptor: 236
 Stoss, Veit, sculptor: 200, 201, 236
 Strabo, Walafried, cărturar: 107
 Strâmba (jud. Gorj), mănăstire, biserică: 192
 Strâmba (jud. Olt), mănăstire: 198
 Strâmba Fizeșului (jud. Sălaj), mănăstire, biserică din lemn: 124
 Strehăia (jud. Mehedinți), curte boierească: 180; incintă fortificată: 258; turn-clopotniță: 258, 259
 Strehareș, schit (Slatina, jud. Olt): 362
 Strei (jud. Hunedoara) biserică ort.: 66, 135; pictură murală: 105
 Strei, râu: 66
 Streisângeorgiu (jud. Hunedoara), biserică Sf. Gheorghe: 66, 67, 98; pictură murală: 96, 97, 140
 Streitfeld, Theobald: 370
 Strejești (jud. Vâlcea), curte boierească: 180
 Streza-Cârțișoara (jud. Sibiu), tezaur: 66
 Stroe din Târgoviște, zugrav: 294
 Stroe, spătar: 225
 Stroici, Luca, logofăt: 245
 Strugalea, mănăstire dispărută: 125
 Strzygowski, Josef: 5
 Strzygowski, J.: 374
 Strzygowski, Josef, istoric de artă: 212, 213
 Stupina (jud. Constanța), statui: 37
 Sub Pădure (jud. Mureș), biserică de lemn: 347
 Suceava: atelier iconostas: 361; ateliere argintari: 163, 241, 245; ateliere tâmplărie: 250, 251; biserică din Burdujeni-Târg: 361; biserică Învierii: 185; biserică Mirăuți: 166; biserică Sf. Dumitru: 185, 272; picturi murale: 219; pisanie, stema Moldovei: 204; turn-clopotniță: 186; biserică Sf. Gheorghe: 183, 184, 269; iconostas: 361; picturi murale: 215; raclă de argint: 166; biserică Sf. Ioan Botezătorul: 268, 271; biserică Sf. Nicolae: 258; breasla pictorilor: 229; casă domnească: 121, 123; sobă de cahle: 167, 168; case: 177, 260, 326; picturi murale: 229; cetate de scaun: 80; curte fortificată: 80; han domnesc: 266; mănăstirea Burdujeni: 261; oraș: 79, 107
 Sucevița, mănăstire (jud. Suceava): 186, 187, 256, 287; analoghionul: 320; biserică; picturile murale: 213, 231, 232, 234, 241, 249, 287, 288, 290, 294, 306, 315; biserică din cimitir: 338; broderii: 309; casa domnească: 179; epitaf: 241, 242, 310; ferecătura: 314; incintă fortificată: 174; învelitori de mormânt: 291; muzeul mănăstirii: 158; pietre funerare: 283; tetraevanghel: 243
 Sucidava (Celei, jud. Olt): așezare fortificată: 53; bazilică paleocreștină: 51, 53; cetate: 51; opaițe: 56; pod: 51
 Suciu de Sus (jud. Maramureș), ceramică din epoca bronzului: 30

Suciu, I.D.: 368
 Sükösd, Gheorghe, monument funerar: 284
 Suleyman Magnificul, sultan: 171, 173
 Sultana (jud. Călărași), ceramică neolitică: 24
 Surpatele, schit (jud. Vâlcea): anafornița: 357; biserică, picturi: 344; ferecătura: 358; ușile: 360
 Suslănești (jud. Argeș), biserică ort. (ruine): 127
 Svišov (Bulgaria), biserică Sf. Apostoli Petru și Pavel: 263, 276
 Șag (jud. Timiș), biserică ort.: 336
 Șaieș (jud. Mureș): altar poliptic: 237; biserică ev., clopote bronz: 108; cristelniță: 108; tezaur: 44
 Șard (jud. Alba), castel: 178
 Șcheii Brașovului: v. Brașov
 Șebiş (jud. Bihor), biserică de lemn, pictură: 351
 Șeica Mare (jud. Sibiu): clopote: 108; incintă fortificată: 175; potir: 107
 Șeica Mică (jud. Sibiu): atelier producție arme: 78; biserică ev. fortificată: 175; cetate țărănească: 175
 Șelimbăr (jud. Sibiu): atelier producție arme: 78; potir: 164; ulcioare: 78
 Șendrea, portarul Sucevei: 144
 Șerban, Constantin: 369, 371, 373, 375, 377, v. Constantin Șerban
 Șerbănești (jud. Vâlcea), mănăstire: 333
 Șerbești (jud. Neamț): case: 264; hanul: 331
 Șiacu (jud. Gorj), culă: 327
 Șiclău (jud. Arad), podoabe: 66
 Șieu-Odorhei (jud. Bistrița-Năsăud): biserică ref.: 75; relief: 77
 Șimian (jud. Mehedinți), ostrov: 324
 Șimleul Silvaniei (jud. Sălaj): castel: 178; tezaur: 56
 Șincai (jud. Mureș), castel: 328
 Șipote (jud. Iași): biserică: 183; curte boierească: 180
 Șiria (jud. Arad), castel: 121
 Șmig (jud. Sibiu): altar poliptic: 200, 237; clopot: 164
 Șoarș (jud. Brașov), biserică ev. fortificată: 176
 Șoimoș (jud. Arad), cetate: 120
 Șoroștin (jud. Alba), altar poliptic: 237
 Ștefan cel Mare: 111, 113, 114, 118, 121, 122, 124, 125, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 174, 181, 183, 184, 185, 190, 203, 205, 209, 210, 212, 220, 221, 231, 234, 239, 240, 241, 269, 271, 283, 301, 315, 357
 Ștefan din Iași, pictor: 292
 Ștefan din Ung., copist: 152
 Ștefan I, rege al Ungariei: 65; statuie la Oradea: 95
 Ștefan Rareș, piatră funerară: 203
 Ștefan Ungar din Sighișoara, meșter: 176
 Ștefan, de la Putna, copist: 354
 Ștefan, Milutin, rege sârb: 83
 Ștefan, mitropolit: 295, 308, 312
 Ștefan, pictor: 344
 Ștefan, zugrav: 344
 Ștefan, zugrav din Moldova (sec. XV): 141
 Ștefan, zugrav la Densus: 142
 Ștefan, zugrav Oțele Mari: 347
 Ștefănescu, I.D.: 5, 369, 371, 373, 376, 377
 Ștefănescu, Ștefan: 367
 Ștefănești (jud. Botoșani), biserică Sf. Paraschiva: 258, 268
 Ștefăniță, domn al Moldovei: 209, 220; piatră funerară a lui: 203
 Șumuleu, mănăstire (Miercurea Ciuc, jud. Harghita): 236; altar poliptic: 236
 Șura Mare (jud. Sibiu): biserică ev.: 175; incintă fortificată: 175

T

Talbot Rice, David: 212, 213, 374
Tamerlan, căpetenie mongolă: 111
Tanagra (Grecia): 35
Tangăru (jud. Giurgiu), sit neolitic: 21
Tariverde (jud. Constanța), psalii: 36
Tasos (Grecia): 34
Tatomir, zugrav: 291
Tatos, căpetenie: 66
Tazlău (jud. Neamț), mănăstire: 132; biserică. ușa: 249
Tătărlăua (jud. Alba), biserică ev.: altar poliptic: 237; picturi murale: 213
Tâlmăciu (jud. Sibiu), cetate: 81
Tâlmăcel (jud. Sibiu), biserică ort., pictura: 351
Tâmașda (jud. Bihor), bazilică (ruină): 73
Târcești (jud. Harghita), clopot: 164
Târpiu (jud. Bistrița-Năsăud), biserică ev.: 135, 182; reliefuri: 199
Tășnad (jud. Satu Mare), casa Fischer: 330
Tătăreștii de Sus (jud. Teleorman), curte boierească fortificată: 324
Tăuteni (jud. Bihor), vase de argint: 57
Tăutu, Anghelina, piatră funerară: 283
Tăutu, Ioan, logofăt: 130, 149, 150, 163
Tânganu (jud. Ilfov), mănăstire dispărută: 126
Târgoviște (jud. Dâmbovița), biserică domnească: 195, 233, 275, 285, 319; biserică lui Ștefan cel Mare: 133; biserică mitropoliei: 189, 192, 195, 198, 339, 361; biserică rom. cat.: 134; biserică Roșie: 193; biserică Sf. Francisc: 134; biserică Sf. Gheorghe: 193; biserică Sf. Împărați: 268, 273, 276, 281; biserică Sf. Vineri: 126; biserică Stelea: 268, 275; biserică Târgului: 276; case vechi: 260, 265, 326; centru meșteșugăresc; argintari: 163, 244, 316; ceramică: 167, 168; iconari: 208, 209, 226; pictură: 352; curte domnească: 80, 112, 118, 125, 173, 179, 180, 325; oraș: 205; palatul mitropoliei: 260, 261, 262, 344; pietre funerare: 340; tiparnițe: 172, 242, 253
Târgu Cărbunești (jud. Gorj), biserică Sf. Dumitru: 339
Târgu Jiu (jud. Gorj): 27; centru local de pictură: 352
Târgu Mureș (jud. Mureș): 57; biserică ref.: 134; paraclisul lui Mihai Viteazul: 198, 233; biserică ieziuită: 335; casa Tholdalagy: 330, 343
Târgu Ocna (jud. Bacău): biserică Răducanu: 337; biserică Sf. Nicolae: 337
Târgu Trotuș (jud. Bacău), biserică, picturile: 351
Târnava (jud. Sibiu), potir: 248
Târnava Mare, râu: 175
Târnava Mică, râu: 175
Târnava, râu: 157
Târnava, zonă: 72, 176, 224, 236, 248
Târnăvița (jud. Hunedoara), biserică de lemn: 280
Târnovo (Bulgaria): 71, 87
Târpești (jud. Neamț), ceramică neolitică: 27
Teaca (jud. Bistrița-Năsăud), biserică ev.: 88
Tei (București), ceramică: 30
Teiuș (jud. Alba), biserică ort.: 280
Teiuș, râu: 101
Telč, oraș în Boemia, ansamblu comercial: 123
Teliu (jud. Brașov), biserică ort., picturi: 336, 350
Teoctist, mitropolit: 246
Teodor, Dan Gh.: 367
Teodor, vistiier: 246
Teodorescu, A.: 374
Teodosie, fiul lui Neagoe Basarab: 205, 209
Teodosie, pictor: 344, 345
Teofil, zugrav: 97
Teofilus, Patricius din Constantinopol: 51
Terentius din Tomis, stelă funerară: 55
Teruel, peșteră în Spania: 16

Tezlui (jud. Dolj), biserică fostei mănăstiri: 334
Theilesius, episcop, lespede funerară: 284
Thelegdi, Ștefan, epitaif: 202
Theodorescu. Răzvan: 5, 7, 202, 309, 367, 368, 369, 371, 375, 376
Thurzo, Sigismund, episcop, lespede funerară: 202
Tibișir, deal: *vezi și* Basarabi-Murtatlar
Tighina, cerate: 173; fortificații: 324
Tilișca (jud. Sibiu): cetate dacică: 43; cetate de culme: 64
Timișoara (jud. Timiș): 81; castel: 121; catedrala romano-cat.: 335; altare: 353; cetate: 113, 172, 323; pictură: 154
Tinăud (jud. Bihor), biserică ort.: 280
Tioliur (jud. Cluj), curia: 330
Tirol: 230
Tisa, cultură neolitică: 18, 21, 24
Tisău (jud. Buzău): biserică: 193; cercei: 245
Tismană, mănăstire (jud. Gorj): 85, 101, 125, 189, 198; anaforma: 247; biserică: 189, 197; cădelniță: 109; cătuie: 247; chivot: 316; cutie de moaște: 316; epitaif: 313; epitrahil: 109, 242; ferecătură: 246; pahar: 245; panaghia: 246; picturi: 226, 348; pocal: 245; tetrapod: 362; ușile: 320, 362
Titireciu (jud. Vâlcea), schit, biserică: 282
Toader, zugrav: 347
Tobias, meșter: 164
Tocilescu, Gr.: 367
Toma de la Suceava, pictor: 216, 217, 218, 219
Toma din Cluj, pictor: 154
Toma, meșter argintar: 244
Tomis: *vezi și* Constanța; bazilică creștină: 51; catedrala episcopiei Scythia Minor: 51; localitate: 34, 50; monede: 36; mozaicuri: 47, 49; sculpturi: 47
Tomșa Ștefan, domn al Moldovei: 256, 269
Tonciu (jud. Mureș), biserică ref.: plafon casetat: 286; tabernacol-nișe: 202
Tonitza, Nicolae, pictor: 302
Toplița (jud. Mureș), mișcarea populară de la: 321
Topolnița, schit (jud. Mehedinți), biserică: 274; pictură: 294, 296
Traian, împărat roman: 45, 48
Traian-Dealul Fântânilor (jud. Neamț), ceramică neolitică: 19
Transilvania: 19, 24, 64, 66, 67, 69, 72, 73, 78, 79, 81, 82, 88, 89, 93, 101, 102, 105, 106, 108, 111, 115, 117, 118, 120, 123, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 143, 151, 152, 154, 159, 160, 163, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 181, 182, 183, 193, 195, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 213, 223, 224, 234, 236, 239, 245, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 267, 268, 276, 280, 281, 284, 286, 287, 291, 316, 317, 318, 322, 323, 328, 330, 331, 334, 335, 337, 340, 341, 342, 343, 352, 357
Trebič (Moravia-Cehoslovacia), șantier, biserică Sf. Procopie: 76
Trepšches, Thomas cel Tânăr, meșter argintar: 315, 316
Trifești (jud. Neamț): conac: 326; cruce-relievar: 68
Troesmis (Turcoaia, jud. Tulcea): bazilică: 53; castru roman: 47, 50, 53; cetate bizantină: 63
Trotușan, Gavril, logofăt: 183, 241, 371
Trusești (jud. Iași): ceramică: 27; sistem defensiv neolitic: 17, 25
Tudor, pictor: 348
Tudoran Zugravul, pictor: 296, 297
Tudosca, doamna: 253; portret brodat: 290, 291, 312
Tugearu, Liana: 370, 371, 374
Tulcea (jud. Tulcea), prăvălii cu arcade și coloane: 266
Tupilați (jud. Neamț): curte boierească fortificată: 324; hanul: 331

Turbuiea, Toma, pictor: 229
Turches (jud. Brașov), biserică ort.: 336
Turcu, Mioara: 366
Turda (jud. Cluj): 122; biserică rom. cat.: 134; palatul voievodal: 179
Turdaș (jud. Hunedoara), ceramică neolitică: 19, 20, 21, 24, 25
Turia de Sus (jud. Covasna): biserică, fortificație: 176; castel: 121
Turnișor (jud. Sibiu), potir: 109
Turnu Măgurele (jud. Teleorman), cetate: 81, 112, 324
Turnu Roșu (jud. Sibiu): *vezi și* Porcești; fortificații: 324
Turnu Severin: v Drobeta Turnu Severin
Tutana, mănăstire (jud. Argeș): 126, 193, 196; biserică: 197
Tzimiskes, Ioan, împărat bizantin: 63
Țara Bârsei: 68, 69, 175, 350, 351, 364
Țara Făgărașului: 74, 364
Țara Hațegului: 165
Țara Lăpușului: 124, 347
Țara Oașului: 260
Țara Românească: 79, 80, 81, 85, 86, 88, 96, 97, 101, 102, 107, 110, 112, 125, 126, 127, 131, 133, 134, 139, 140, 149, 159, 163, 164, 165, 173, 174, 181, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 203, 204, 205, 207, 209, 223, 224, 225, 227, 232, 233, 239, 240, 241, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 272, 273, 276, 277, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 307, 308, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 324, 330, 331, 332, 333, 339, 340, 341, 351, 357, 359, 360
Țarigrad, casele: 327
Țările de Jos: 238
Țețina (azi Ucraina), cetate: 81
Țigău (jud. Bistrița-Năsăud), biserică ref.: 135
Țigu, Viorel: 372, 377

U

Udriște, Năsturel, cărturar: 252, 263
Ujgorod, Ucraina: 163
Ulea, Sorin: 5, 215, 217, 372, 374, 375
Ulmetum (azi Pantelimon, jud. Constanța), fortificație: 53
Ulția Traiana (Sarmizegetusa, jud. Hunedoara): ampliatru: 52; cap de bronz: 47; mozaicuri: 48; terme: 47
Ungar, Stephanus, meșter zidar și pietrar: 176
Unterberger, Michelangelo, pictor: 353
Urbs Morisena (Cetatea Mureșanei): v Cenad
Ureche, Grigore, cronicar: 252
Urșiul de Jos (jud. Mureș): biserică de lemn: 224
Urșani (jud. Vâlcea), biserică Vovidenia, pictura: 346
Uzum, Ilie: 368

V

Vad (jud. Cluj): biserică: 133; icoană: 224
Valea (com. Țițești, jud. Argeș): biserică fostei mănăstiri: 193, 194; pictură murală: 225
Valea Albă (jud. Neamț): 115
Valea Danului (jud. Argeș), iconostasul: 319
Valea Lupului (jud. Iași), urme paleolitice: 15
Valea Neagră de Jos (jud. Bihor), biserică de lemn, pictură: 351
Valea Viilor (jud. Sibiu): biserică ev. fortificată: 176; strane: 250; tabernacol: 199
Valentin, pictor: 155
Valle, Carmen del: 372
Varday Francisc, episcop: 235
Varlaam (Grecia), mănăstire: 242
Varlaam, mitropolit: 252, 307, 312
Vasile al II-lea Bulgaroctonul, împărat bizantin: 63

Vasile Lupu, domn al Moldovei: 174, 252, 253, 258, 259, 260, 268, 270, 271, 275, 276, 280, 283, 289, 290, 291, 292, 306, 307, 311, 312, 315, 337
Vasile, ieromonah: 352
Vasile, Ion, Zugrav: 348
Vasilii, Anca: 301, 376
Vaslui (jud. Vaslui): bătălia: 111; biserică Sf. Ioan Botezătorul, pictura murală: 223; curtea domnească, paraclisul: 130; fortificații: 115, 173; sobe cu cable decorate: 167, 168
Vatina, ceramică neolitică: 30
Vatopedi, mănăstire athonită: 172
Vauban, fortificație de tip: 323
Văcărescu, Ianache: 359
Văcărescu, Iancu, piatră de mormânt: 340
Vădastra (jud. Olt), ceramică neolitică: 21, 22
Vădeni (jud. Gorj): biserică: 259; casa banului Cornea Brăiloiu: 266; pictură murală: 348
Văleni (jud. Neamț), biserică: 183
Văratec (jud. Neamț), mănăstire: dveră: 356; epitaif: 356; icoane: 224, 288, 291
Vărădia (jud. Caraș-Severin): așezământ monastic tip rupestru: 67; biserică Pogorărea Sf. Duh: 336
Vârșand (jud. Arad), discuri falere de aur: 29
Vătămanu, I.: 369
Vătășianu, Virgil: 5, 7, 9, 215, 365, 368, 369, 370, 371, 373
Vâlceanu, Dumitru: 368
Vânători (jud. Neamț), iconostas: 318
Vârghiș (jud. Covasna), curie: 264, 328
Vărtop (jud. Dolj), ceramică: 32
Velescu, Oliver: 371
Veluče (Serbia), biserică: 86
Veneția (Italia): 144, 150, 213, 253
Verbicioara (jud. Dolj), ceramică: 30
Verbila (jud. Prahova), biserică fostei mănăstiri: 281
Verona (Italia): 253
Vest, Johann, sculptor slovac: 285
Vezelay (Franța), biserică romanică, portal: 104
Vidin (Bulgaria): 263; biserică Sf. Pantelimon: 276; biserică Sf. Paraschiva: 276
Vidra (jud. Giurgiu), sit arheologic: 17, 24
Viena (Austria): 157, 202, 357
Vierosi (jud. Argeș): biserică fostei mănăstiri, pietre de mormânt: 204; fântâna, decorație sculptată: 281
Viișoara (jud. Bistrița-Năsăud), biserică ev.: 135, 182
Vincentius Cibiniensis din Sibiu, pictor: 237, 238
Vintilescu, Drăghici: 166
Vinu de Jos (jud. Alba), castel: 178
Visa, râu: 175
Visarion, Sarai, conducătorul mișcării populare: 321
Visconti, Giovanni Morando, arhitect: 323
Viscri (jud. Brașov), biserică ev.: 68
Vișeu de Mijloc (jud. Maramureș): 351
Vișina, mănăstire (jud. Gorj), ruine: 125
Viștea (jud. Cluj), biserică ref., picturi murale: 153
Vitold de la Lujeni, cneaz: 128
Vitold, cneaz al Lituaniei: 112
Vlad Călugărul, domn al Țării Românești: 126, 130
Vlad Dracul, domn al Țării Românești: 122, 208
Vlad Tepeș, domn al Țării Românești: 111, 121
Vlad Vintilă, domn al Țării Românești: 174, 193, 205, 241, 247
Vladimirescu, Tudor: 328, 347, 363
Vladislav, voievod la Ribița: 135
Viaha (jud. Cluj), biserică rom. cat., picturi murale: 106
Vlaicu (Vladislav), domn al Țării Românești: 85, 94, 95, 98, 100, 101, 172
Vlaicu, meșter iconar: 291
Vlădești (jud. Argeș): biserică ort.: 276; boieri: 298

CUPRINS

Vodița (jud. Mehedinți), biserica fostei mănăstiri (ruină): 85, 101, 125, 189

Voica, doamna: 244

Voicu, cneaz hunedorean: 119

Voievodenii Mari (jud. Brașov), biserica ort.: 135

Voinescu, Teodora: 5, 373, 376, 377, 378

Voinești (jud. Iași), cercei, brățări, pandantive: 78

Voinești (jud. Vaslui), biserica de lemn, pictură: 352

Voislav, piatră funerară: 94

Voitec-Dordea, Mira: 371, 373

Voivozi (jud. Bihor), ruine biserică: 76

Volovăț (jud. Suceava), biserica ort.: 135

Vorniceni (jud. Botoșani), biserica de lemn, picturi: 352

Vorniceni (jud. Suceava), ceramică: 167

Voroneț, mănăstire (jud. Suceava): biserica Sf. Gheorghe: 129, 221; ctitorie din lemn: 124; epitaf: 241; evangheliar: 163; ferecătură: 246; iconostas: 251; jilt: 251; picturi murale: 145, 146, 147, 220, 222, 223, 227, 234; pietre funerare: 203, 283; strane: 251

Vulcan (jud. Brașov), cetate țărănească: 175

Vulpe, Radu: 367

Vurpăr (jud. Alba): atelier producție arme: 78; reliefuri: 77

W

Walafrid Strabo de la Reichenau, cărturar: 107

Welzer III, Stephanus, argintar: 360

Weltzer, Stephanus, argintar: 359

Werböczy, tripartitul lui: 171, 172

Wertheim, Johannes de la Sibiu, meșter clopotar: 164

Wesser, vale (în Germania): 183

Wolgmut, Michael, pictor: 157

X

Xenofon, mănăstire athonită: 208; broderie: 239; epitrahil: 242, 309

Xeropotam, mănăstire athonită: 172

Z

Zagreb (Croatia), muzeu: 245

Zaharia, Eugenia: 367

Zakynthos (Grecia), insula: 228

Zamca: r. Suceava

Zamfira, domniță: 194, 227; epitaf: 202

Zamfira, mănăstire (jud. Prahova), terapod: 362

Zapolya, Ioan, principe al Transilvaniei: 173, 178

Zăbala (jud. Covasna), curie: 264

Zăhărești (jud. Suceava) biserica ort.: 185, 196; patra Marinei: 203

Zărnești (jud. Brașov), biserica ort.: 193

Zătreni (jud. Vâlcea), casa-culă: 328

Zenovius: 52

Zikeli von Rosenfeld, Michael: 341

Zimnicea (jud. Teleorman), ceramică bizantină: 110

Zlaști, părau: 120

Zlatna (jud. Alba), biserica ort. St. Nicolae: 135, 143

Zografos, mănăstire athonită: evangheliar: 162; evantai liturgic: 166; steag: 159

Zolt (jud. Timiș), biserica de lemn, picturi: 350

Zosima și Mardare, brodeuri: 239

Zotkos, martir: 52

Prefață la ediția a II-a5
Cuvânt înainte9

ARTA PREISTORICĂ PE TERITORIUL ROMÂNIEI13

Paleoliticul.....15

Neoliticul.....17

Epoca bronzului28

Epoca fierului. Protoistoria artistică a geto-dacilor.....32

Epoca fierului. Protoistoria artistică a geto-dacilor.....32

ARTA ANTICĂ PE TERITORIUL ROMÂNIEI.....39

Epoca regatului dac41

Epoca daco-romană.....45

Epoca migrațiilor și a stăpânirii bizantine la Dunăre.....53

ARTA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ59

Secolele IX – XII61

Secolul al XIII-lea68

Secolul al XIV-lea.....79

Secolul al XV-lea111

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎNTRE MEDIEVAL ȘI MODERN169

Secolul al XVI-lea.....171

Secolul al XVII-lea252

Secolul al XVIII-lea320

Secolul al XVIII-lea320

Secolul al XVIII-lea320

Secolul al XVIII-lea320

Secolul al XVIII-lea320

Bibliografie selectivă și note.....365

Indice de nume, de locuri geografice și de monumente istorice și de artă.....379



